



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES Y SONORAS
“CARLOS LÓPEZ BUCHARDO”
DECANA: PROF. CRISTINA VÁZQUEZ

SECRETARÍA DE POSGRADO
CARRERA DE ESPECIALIZACIÓN EN MUSICOLOGÍA
DIRECTORA DE LA CARRERA: MAG. ANA MARÍA MONDOLO

TRABAJO INTEGRADOR FINAL

EL SAXOFÓN SOPRANINO EN LA MÚSICA DE COMPOSITORES ARGENTINOS

ALUMNO: LIC. ALEJANDRO PABLO ARTURI

TUTOR: MAG. FERNANDO LERMAN

AREAS DE INTERÉS: MUSICOLOGÍA, HISTORIA DE LA MÚSICA ARGENTINA, TÉCNICA INSTRUMENTAL Y REPERTORIO DEL SAXOFÓN, INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL, COMPOSICIÓN, ORGANOLOGÍA, INSTRUMENTACIÓN

PALABRAS CLAVE: SAXOFÓN, SOPRANINO, MÚSICA ARGENTINA, COMPOSITORES ARGENTINOS, TÉCNICAS EXTENDIDAS

E-MAIL DEL ALUMNO: alejandroarturi@hotmail.com

FECHA DE ENTREGA: 1 de octubre de 2019

A Juana y Josefina

RESUMEN

El presente trabajo está dedicado al saxofón soprano y la música de compositores argentinos, estableciéndose como problema de investigación determinar la existencia de un corpus de piezas que contengan al instrumento, surgidas de compositores de nacionalidad argentina, así como conocer de qué forma los mismos han hecho uso de diferentes posibilidades técnico-expresivas tales como técnicas extendidas y otras indicaciones extraordinarias o poco corrientes para con el intérprete.

El instrumento sobre el cual se pone el foco se encuentra en constante desarrollo en cuanto a repertorio e intérpretes dedicados al mismo, fundamentalmente desde el último cuarto del siglo XX, entendiéndose que dicha situación presenta un correlato en la escena musical argentina. A su vez, desde el punto de vista técnico-expresivo, es capaz de ofrecer un rico abanico de posibilidades interpretativas capaz de afrontar aquellas exigencias propias del lenguaje musical contemporáneo. Los compositores argentinos han llevado a cabo un particular aprovechamiento de estas cualidades sonoras en vías a satisfacer su propio lenguaje compositivo, derivando en una problemática interpretativa específica de sus obras. Por otra parte, lejos de entenderlo como un mero artefacto sonoro, es clave concebir al instrumento como una herramienta capaz de vehicular aspectos culturales de la sociedad en la cual se inserta. Una minuciosa recopilación de obras y el posterior análisis interpretativo del uso del instrumento, con especial foco en el empleo de las técnicas extendidas disponibles en el mismo, pretenden hacer de este escrito un aporte original que cubra un terreno hasta el momento inexplorado o conocido solo fragmentariamente.

Desde finales de la década del 80 del siglo XX a la fecha han surgido una veintena de obras de compositores argentinos que utilizan el saxofón soprano, resultando imprescindible conocer las características fundamentales de dicho repertorio así como la forma en que diferentes posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, de uso frecuente por los compositores de todo el mundo fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, son explotadas y las demandas resultantes para con el intérprete.

Argentina ha hecho un valioso aporte al crecimiento del repertorio para saxofón soprano, emanando de las obras de sus compositores una problemática interpretativa específica para con el instrumentista que surge del modo en que estos han empleado diferentes aspectos de la paleta sonora disponible en el instrumento a los fines de satisfacer su propio lenguaje compositivo.

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
AGRADECIMIENTOS.....	10
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1.....	15
MARCO TEÓRICO	15
1.1 El saxofón soprano como instrumento de reciente resurgimiento y expansión	16
1.2 El saxofón soprano y su capacidad técnico-expresiva	16
1.3 La idea de instrumento como herramienta de cultura	17
CAPÍTULO 2.....	19
MARCO METODOLÓGICO	19
2.1 Estado de la cuestión	20
2.2 Metodología	22
CAPÍTULO 3.....	25
MARCO HISTÓRICO.....	25
3.1 La escena musical contemporánea argentina	26
3.2 Breve panorama del saxofón en la Argentina	32
CAPÍTULO 4.....	38
EL SAXOFÓN SOPRANO.....	38
4.1 Reseña histórica del instrumento. Generalidades.....	39
4.2 Posibilidades técnico-expresivas en torno al registro, dinámicas, articulaciones y técnicas extendidas.....	42
4.3 Su empleo en la música académica y popular. Repertorio. Intérpretes.	49
CAPÍTULO 5.....	59
EL REPERTORIO Y SUS COMPOSITORES	59
5.1 Música con saxofón soprano de compositores argentinos.....	60

5.1.1 <i>Tres eternos minutos</i> , de Fabián Araya	60
5.1.2 <i>Canon en aire de joropo</i> , de Rolando Budini	60
5.1.3 <i>El obelisco</i> , de Claudio Ceccoli	61
5.1.4 <i>Pedregullo</i> , de Claudio Ceccoli	62
5.1.5 <i>Una épica pulpería</i> , de Claudio Ceccoli	62
5.1.6 <i>Mitología del viento</i> , de Víctor Cuevas	62
5.1.7 <i>Dúo</i> , de Gustavo De Leonardis	63
5.1.8 <i>Choros</i> , de Eduardo Hubert	63
5.1.9 <i>Sikxo</i> , de Elsa Justel	64
5.1.10 <i>Zwei Akte</i> , de Mauricio Kagel	64
5.1.11 <i>Fin de año agitado</i> , de Federico Kersner	66
5.1.12 <i>Astitor</i> , de Fernando Lerman	67
5.1.13 <i>Acciones</i> , de Daniel Antonio Miraglia	67
5.1.14 <i>Capricho urbano</i> , de Bernardo Monk	68
5.1.15 <i>Intervento</i> , de Gustavo Palma	68
5.1.16 <i>Milanesita</i> , de Jorge Polanuer	68
5.1.17 <i>A toda costa</i> , de Gabriel Senanes	69
5.1.18 <i>Desempate</i> , de Gabriel Senanes	69
5.1.19 <i>Columpio</i> , de Gabriel Senanes	70
5.1.20 <i>Est (Ite Missa)</i> , de Daniel Teruggi	70
5.2 Breve perfil biográfico-musical de los compositores involucrados	71
5.2.1 Fabián Araya	71
5.2.2 Rolando Budini	72
5.2.3 Claudio Ceccoli	72
5.2.4 Víctor Cuevas	74
5.2.5 Gustavo De Leonardis	74
5.2.6 Eduardo Hubert	75

5.2.7 Elsa Justel	75
5.2.8 Mauricio Kagel	76
5.2.9 Federico Kersner	78
5.2.10 Fernando Lerman	79
5.2.11 Daniel Antonio Miraglia	80
5.2.12 Bernardo Monk	80
5.2.13 Gustavo Palma	81
5.2.14 Jorge Polanuer.....	81
5.2.15 Gabriel Senanes	82
5.2.16 Daniel Teruggi	85
CAPÍTULO 6.....	87
ANÁLISIS TÉCNICO- INTERPRETATIVO EN TORNO A LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS Y OTRAS INDICACIONES NO CONVENCIONALES HALLADAS EN EL REPERTORIO RECOPIADO	87
6.1 Tres eternos minutos (2014), de Fabián Araya.....	88
6.2 <i>Canon en aire de joropo</i> (2016), de Rolando Budini	90
6.3 <i>El obelisco</i> (2018), <i>Pedregullo</i> (2018) y <i>Una épica pulpería</i> (2018), de Claudio Ceccoli	91
6.4 <i>Mitología del viento</i> (2018), de Víctor Cuevas	94
6.5 <i>Dúo</i> (2017), de Gustavo De Leonardis	99
6.6 <i>Choros</i> (1993), de Eduardo Hubert.....	101
6.7 <i>Sikxo</i> (1989), de Elsa Justel	103
6.8 <i>Zwei Akte</i> (1988-89), de Mauricio Kagel.....	109
6.9 <i>Fin de año agitado</i> (2016), de Federico Kersner.....	117
6.10 <i>Astitor</i> (2018), de Fernando Lerman.....	118
6.11 <i>Acciones</i> (2015), de Daniel Miraglia	120
6.12 <i>Capricho Urbano</i> (2014), de Bernardo Monk	123
6.13 <i>Intervento</i> (2015), de Gustavo Palma	126

6.14 <i>Milanesita</i> (2018), de Jorge Polanuer	134
6.15 <i>Columpio</i> (2016), <i>A toda costa</i> (2016) y <i>Desempate</i> (2016), de Gabriel Senanes ...	136
6.16 <i>Est (Ite Missa)</i> (2000), de Daniel Teruggi	137
A MODO DE CONCLUSIÓN.....	141
LINKS A INTERPRETACIONES EN CONCIERTO DE ALGUNAS DE LAS OBRAS TRABAJADAS CON EL AUTOR DEL TRABAJO COMO SAXOFONISTA SOPRANINO....	146
FUENTES.....	147

PRÓLOGO

Luego de cierto estudio y experiencia como intérprete con los saxofones contralto y tenor -y en menor medida con el soprano- comencé a sentir profunda curiosidad por aquellos miembros de la familia instrumental menos usados o parcialmente olvidados a lo largo de la historia, preguntándome cuáles eran sus posibilidades sonoras, sus intérpretes, los compositores que los habían empleado, su repertorio..., o sea, el desarrollo que habían experimentado desde su invención hasta el siglo XXI. Fue así como un día, buscando información y ejemplos musicales de los mismos, me sentí fascinado por el saxofón soprano, fundamentalmente por su sonido y posibilidades expresivas, y a la vez cautivado por el afán de convertirme algún día en un intérprete seriamente abocado a su estudio y difusión. Inicialmente no faltaron los colegas que incentivaron la idea, así como aquellos que categóricamente la desalentaban afirmando que “no hay repertorio”, “no hay espacios donde tocarlo”, “es imposible tocarlo bien como los otros saxofones”, entre otras consideraciones que, si bien escondían algún halo de certeza, no hacían más que brindarme más ímpetu para emprender el desafío.

Si bien es cierto que el repertorio es tantísimo menor al del resto de los saxofones más corrientes, que las posibilidades de encontrar espacios para desarrollarse como intérprete son más escasas y que para dominarlo técnicamente se requiere de un sesudo y tenaz trabajo, también es verdad que las satisfacciones de interpretarlo y dar a luz a obras y sonoridades poco exploradas hasta el momento valían sobradamente el esfuerzo.

Inmediatamente advertí que el repertorio existía, que “estaba ahí” esperando ser advertido, pero no aparecía al alcance de la mano. Es así como una vez que daba con el conocimiento de la existencia de una obra, obtener luego su partitura implicaba -en la gran mayoría de los casos- un arduo trabajo de contacto con el compositor o sus allegados, o con algún intérprete que haya abordado la pieza previamente, o con alguna institución donde estuviese guardada, para más tarde iniciar un proceso orientado a gestionar lograr que la misma sea compartida con mi persona. En otros casos –cuando contaba con la suerte que la obra estuviese editada y comercializada- el proceso estaba dado por dar con la editorial o comercio encargado de distribuir y/o vender la partitura de la obra con el objetivo de adquirir la misma.

Por otro lado, mejorar técnicamente algún aspecto instrumental demandaba, además de la obvia práctica individual, explorar los escasos tratados que brindaban alguna información sobre el instrumento e intercambiar opiniones y problemáticas con otros intérpretes alrededor

del mundo abocados al mismo, con escasa, por no decir ninguna, posibilidad de hacerlo con colegas argentinos por tratarse de un instrumento cuya práctica es de casi nulo desarrollo en el país. Finalmente, encontrar espacios para presentar el repertorio existente para el instrumento o bien fomentar la incorporación de su uso en algún proyecto musical ya iniciado implicaba indefectiblemente la previa difusión de sus posibilidades expresivas y seguidamente convencer a quien sea necesario que el soprano era en realidad un saxofón más de la familia con las bondades y dificultades que puede presentar cualquier otro miembro de la misma, debiendo hacerlo con justificaciones concretas y pertinentes.

Es así como progresivamente me di cuenta de que sería indispensable para avanzar en el proyecto poseer ciertas dotes de investigador que posibiliten dar cada vez con más repertorio “oculto” y explorar con mayor profundidad las posibilidades técnico-expresivas del instrumento a través del contacto con compositores e instrumentistas también interesados en su utilización. Parte de esa primera tarea de investigación quedó plasmada en mi tesina de graduación de grado en saxofón¹ consistente en un concierto con un programa dedicado íntegramente a obras originales para saxofón soprano y un escrito en donde se presentaban las posibilidades técnicas y expresivas fundamentales del instrumento y a su vez se recopilaba un repertorio original según ciertos criterios de selección. Iniciar una formación como musicólogo sería el paso siguiente, y creo yo ineludible según el camino personalmente propuesto, permitiéndome a la par que me proponía seguir especializándome como intérprete adquirir herramientas de todo tipo ligadas a la investigación que enriquecerían enormemente la tarea llevada a cabo hasta el momento en torno al saxofón soprano. Es así como a lo largo del desarrollo del posgrado se abrían las puertas para plantear nuevas e inéditas propuestas de investigación en torno al saxofón en términos generales –y al soprano en particular- entre las que se encuentra el presente escrito. A su vez, continuaría con la gestación de un archivo y catálogo personal, de crecimiento y actualización permanente, de obras originales que contengan al instrumento, que en la actualidad supera ampliamente las doscientas cincuenta piezas.

En lo personal creo fervientemente que la musicología puede combinarse exitosamente con la actividad artística del instrumentista, convirtiendo al músico que pretenda abrazar en mayor o menor medida las dos áreas en algo así como un “intérprete-investigador” capaz de generar escritos, conciertos y todo tipo de proyectos pertinentes que enriquezcan y

¹ Correspondiente a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales, especialidad Instrumento, orientación Saxofón (Depto. de Artes Musicales “Carlos López Buchardo”, Universidad Nacional de las Artes, Argentina).

retroalimenten de igual forma ambas disciplinas. En el caso particular de la presente investigación considero un valioso y gran paso poder emplear herramientas epistemológicas propias de la musicología, adquiridas a lo largo del posgrado, para ocuparnos de un área temática que conjuga dos terrenos en los cuales la disciplina puede, y debe, recorrer aún un largo camino: por un lado el de las investigación en torno al saxofón en términos generales – en este caso abocándonos especialmente al saxofón soprano-, y por otro el de la obra de los compositores argentinos contemporáneos, tratándose puntualmente aquí –por la naturaleza del repertorio recopilado- de aquellas piezas surgidas desde aproximadamente los últimos años de la década del '80 del siglo XX hasta nuestros días .

Alejandro Pablo Arturi

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por acompañarme y alentarme fervorosa e incondicionalmente en cada uno de mis proyectos ligados a la música.

A los docentes y compañeros de la Especialidad en Musicología, quienes con la transmisión de sus saberes, preguntas, repreguntas y vivencias compartidas han hecho que, sin dudas, me convierta en un músico “diferente” al que era cuando inicié el posgrado.

A Fernando Lerman por aceptar generosamente acompañarme como tutor en el camino de realización del presente escrito.

A todos los compositores argentinos que pensaron en incluir el saxofón soprano en sus obras, especialmente a aquellos cuyas piezas han surgido a partir de mi petición o sugerencia, llevando a cabo un enriquecedor trabajo conjunto.

A los intérpretes de todo el mundo abocados al instrumento con los que he podido compartir e intercambiar problemáticas, opiniones y diferentes puntos de vista haciendo que la tarea sea tanto más fácil.

A todos aquellos que desde las distintas áreas y con diversas funciones conforman el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” de la Universidad Nacional de las Artes, por hacer de la institución un lugar propicio para dar a luz a trabajos de investigación como el presente, logrando que desde el primer día que puse un pie en el mismo como joven estudiante de saxofón me sienta cómodo, feliz y a gusto de pertenecer a su comunidad educativa.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo presenta como área temática al saxofón soprano y su inserción en el panorama de la música surgida de compositores argentinos. Sin hacer distinción entre género académico o popular, se contemplarán para la realización del escrito todo el universo de obras originales² para el instrumento que provengan de la pluma de compositores de nacionalidad argentina.

Se establece como problema central de investigación determinar, en primera instancia, la existencia de un repertorio o corpus de piezas surgidas de músicos de dicha nacionalidad que contengan al menos un saxofón soprano en su instrumentación. En segundo lugar, se indagará acerca de la manera en que los mismos hacen uso de los diferentes recursos técnico-expresivos disponibles en el instrumento, analizando puntualmente el empleo que efectúan de las técnicas extendidas³ disponibles, así como cualquier indicación para con el intérprete considerada extraordinaria, poco corriente, no convencional o infrecuente, y la posible problemática interpretativa o complejidad que conlleva para con el instrumentista.

Se parte de la hipótesis que el saxofón soprano en un instrumento cuyo repertorio a nivel internacional se encuentra en permanente y exponencial desarrollo a partir de las décadas finales del siglo XX (ca. 1980), lo cual sin dudas presenta un correlato en la obra de compositores de Argentina. A su vez, los mismos llevan a cabo un uso particular de los diversos elementos de la paleta sonora disponibles en el instrumento, relacionado a las necesidades de su propio lenguaje compositivo y derivando en un conflicto interpretativo concreto para con el intérprete saxofonista.

Son objetivos generales del presente escrito: confeccionar un catálogo de obras para saxofón soprano de compositores argentinos; promover la divulgación del repertorio catalogado optimizando de esta forma la difusión del instrumento así como de su música dentro de la comunidad artística y general; clarificar y allanar el camino para aquellos intérpretes que deseen abordar el repertorio mencionado así como para aquellos compositores que pretendan incorporar el instrumento a sus trabajos futuros; y profundizar en el

² Se considera original aquella obra compuesta en primera instancia para saxofón soprano, así como aquellas adaptaciones para el instrumento llevadas a cabo por el propio compositor a partir de otra obra de su autoría y que resultan, por lo tanto, en una versión original.

³ Se consideran técnicas extendidas a aquellos recursos técnico-interpretativos que requieren que el intérprete utilice el instrumento fuera de las normas o cánones de ejecución tradicionalmente establecidos (Burtner, 2005). Estas técnicas de ningún modo son estáticas sino que se encuentran en permanente evolución y, frecuentemente, lo que para un ámbito, género o determinado intérprete puede ser considerado técnica extendida para otro puede ser aceptado como parte de una forma corriente de ejecución.

conocimiento acerca del tratamiento que las técnicas extendidas reciben en la escritura para saxofón soprano.

Se establecen como objetivos específicos: incrementar el conocimiento de la música para saxofón surgida de compositores argentinos brindando toda la información técnica posible de las obras catalogadas tal como orgánico empleado, editor, año de composición, persona o institución a la cual está dedicada y/o que comisionó la pieza, duración, entre otros; promover el conocimiento de los compositores trabajados proveyendo un perfil biográfico-artístico de los mismos; confeccionar un archivo personal que contenga las obras catalogadas a los fines que intérpretes, compositores o investigadores en general puedan acceder a las mismas; fomentar un acercamiento al saxofón soprano, su repertorio y problemática interpretativa a la comunidad artística potencialmente interesada; y conocer que técnicas extendidas se emplean en el repertorio recopilado, de qué modo, la notación utilizada, el efecto sonoro buscado y las probables dificultades interpretativas resultantes.

La presente investigación se justifica a partir de la nula existencia de trabajos de investigación que se focalicen en el repertorio para saxofón soprano de compositores de nacionalidad argentina, resultando pertinente una tarea de este tipo que visibilice la presencia de este y optimice su divulgación. Por su parte, tampoco se conocen trabajos que problematicen sobre el empleo de las diferentes técnicas extendidas en el saxofón soprano a partir del repertorio aquí propuesto, desconociendo cuáles se emplean o de qué forma los diferentes compositores hacen uso de estas y los desafíos que traen aparejados para el intérprete.

El escrito se encuentra estructurado a partir de seis capítulos. En el primero de ellos se expone el marco teórico en el cual se presentan tres conceptos fundamentales que cimientan la investigación. En primer lugar, la idea del saxofón soprano como un miembro de la familia de saxofones escasamente utilizado a lo largo de la historia del instrumento, de empleo inusual, con un repertorio magro, casi desconocido y con escasez de intérpretes abocados al mismo, situación que se encuentra en franca reversión a partir de las últimas décadas del siglo XX (Mule en Rousseau, 2012; Bichon, 1969). En segunda instancia, el concepto de saxofón soprano como un instrumento con posibilidades técnicas e interpretativas ricas y diversas, aún en gran parte inexploradas o conocidas solo parcialmente, formando parte de una familia instrumental con amplias capacidades sonoras, flexibles y maleables, capaz de satisfacer las más exigentes demandas del lenguaje musical contemporáneo, lo que además conlleva que los diferentes actores involucrados en su desarrollo comiencen a prestar mayor atención al mismo (Londeix, 1989; Weiss y Netti, 2010; Ashton en Ingham, 1998;). Finalmente, entender

al saxofón soprano no como un mero artefacto capaz de producir sonidos sino como una herramienta de cultura, inmersa en el lenguaje artístico de los compositores e intérpretes argentinos y en su público, el cual lejos de concebirse como un elemento inanimado debe asimilarse como un vehículo portador de contenidos sociales, culturales y artísticos propios del entorno en el cual se desarrolla (Mendivil, 2016).

En el segundo capítulo se expone el estado de la cuestión, así como los procedimientos metodológicos necesarios para llevar adelante la investigación. No se encuentran antecedentes de trabajos de investigación o fuente alguna dedicada a la recopilación puntual de obras para saxofón soprano de compositores argentinos, así como tampoco escritos que se aboquen a analizar aspectos interpretativos de dicho saxofón en el repertorio propuesto. Distintos autores se han encargado de elaborar catálogos de música para saxofón en el cual se hallan obras de compositores argentinos, sin embargo, las referidas al saxofón soprano de compositores de dicha nacionalidad se presentan en los mismos de forma incompleta o son inexistentes, y en ningún caso se analizan aspectos interpretativos de las mismas (Lerman y Barri, 2014; Villafruela, 2018; Londeix, 2003; Arturi, 2015). Metodológicamente se llevó a cabo una exhaustiva revisión bibliográfica seguida de una recopilación de obras que reúnan los criterios de selección, siguiendo como modelo el método historiográfico retrospectivo de Bloch (2001). De esta forma, se consultaron las principales bibliotecas musicales y centros de documentación musical que reúnen material de compositores argentinos, confeccionando una lista estimativa de partituras. Seguidamente, se procedió a contactar a los compositores o su editorial (en el caso de obras publicadas) a los fines de hacerse del material, solicitando además las partes electroacústicas –en el caso de obras de música mixta-, grabaciones de presentaciones en concierto de las piezas o cualquier material considerado relevante para el trabajo. En todos los casos la documentación recopilada fue almacenada en formato papel y/o digital en un archivo personal, tal cual fue suministrada por los compositores o la editorial. Finalmente, se inició el proceso de análisis de los diferentes aspectos técnico-interpretativos propuestos (técnicas extendidas e indicaciones interpretativas consideradas no convencionales para con el instrumentista) contemplando tanto el análisis teórico como aquel que surge de la interpretación de las piezas a cargo del autor del presente trabajo como intérprete de saxofón soprano.

En un tercer capítulo se propone un marco histórico que presente un panorama de la escena musical contemporánea argentina que sirvió como caldo de cultivo para el desarrollo del saxofón en el país y su repertorio y, que, hacia las últimas décadas del siglo XX, derivó en la aparición de las primeras obras que incluyen un saxofón soprano en su orgánico.

Por su parte, el cuarto capítulo se encuentra abocado a introducir brevemente los principales aspectos técnicos, interpretativos, históricos y de repertorio del saxofón soprano, lo cual resulta pertinente por ser el instrumento al cual se dedica el presente trabajo un miembro de la familia de los saxofones relativamente desconocido por gran parte de la comunidad artístico-musical e incluso en el propio ámbito del saxofón.

En un quinto capítulo se presenta la ficha técnica de las distintas obras recopiladas, así como un breve perfil biográfico-musical de los compositores involucrados.

El capítulo final, previo a las conclusiones y a la cita de las fuentes, se encarga del análisis interpretativo de la parte de saxofón soprano en las obras recopiladas, puntualizando en lo referente al empleo de técnicas extendidas, así como en aquellas demandas interpretativas que involucren al instrumentista que puedan ser consideradas extraordinarias o infrecuentes determinando, cuando se considere relevante, la problemática interpretativa pertinente.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO

1.1 El saxofón soprano como instrumento de reciente resurgimiento y expansión

A lo largo de la historia el saxofón soprano ha sido uno de los miembros de la familia del saxofón menos empleado⁴, con un repertorio extremadamente reducido hasta aproximadamente entradas las últimas dos décadas del siglo XX y con marcada escasez de intérpretes que se han interesado por estudiar y difundir el instrumento. Bichon (1969) se refiere al mismo como un saxofón *presque inusité*, o sea, inusual o raro⁵. Esta situación se ha ido revirtiendo paulatinamente a partir de ca. 1980 donde el afán de exploración de nuevas posibilidades sonoras por parte de compositores e instrumentistas fue incrementando la presencia del instrumento en la escena musical internacional. Marcel Mule (en Rousseau, 2012), virtuoso intérprete de saxofón y destacado pedagogo⁶, admite no recordar haber impartido una clase en otro tipo de saxofón que no sea el contralto y que, de los cuatro saxofones más usados (soprano, contralto, tenor y barítono, los integrantes del llamado “cuarteto clásico” de saxofones), el tenor y el barítono “son los más difíciles, en parte debido a [...] la escasez de intérpretes que los han elegido para consagrarse a su estudio”.⁷ Mule, a su vez, considera que dicha situación ha ido mutando en los últimos años y que, incluso el saxofón soprano al igual que el bajo, están recibiendo cada vez mayor atención lo cual parece ser una tendencia a perpetuarse.

1.2 El saxofón soprano y su capacidad técnico-expresiva

Tal cual plantea Londeix (1989), toda la familia de saxofones, incluido el soprano, posee una gran variedad de extraordinarias posibilidades técnicas y expresivas en parte aún inexploradas y/o conocidas solo fragmentariamente. Portador de capacidades acústicas y expresivas superiores para lograr la más virtuosa interpretación, la familia de saxofones posee un gran caudal de opciones en su paleta sonora capaz de satisfacer las demandas más exigentes propias del lenguaje musical contemporáneo. Londeix clasifica las posibilidades o variables sonoras del saxofón en seis categorías a las que llama “parámetros” (Altura, Timbre, Duración, Articulaciones, Dinámicas y Ataques) incluyendo en cada una de ellas diferentes

⁴ Junto a los saxofones bajo y contrabajo.

⁵ Mismo adjetivo emplea para el saxofón contrabajo.

⁶ Adolphe Sax, creador del saxofón, tuvo a cargo la cátedra del instrumento en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París entre 1857 y 1870, la cual se cerraría por motivos económicos. Su sucesor en la reapertura de la misma fue el propio Marcel Mule, siendo profesor de la institución entre 1942 y 1968, sucedido luego por Daniel Deffayet. Mule es considerado el fundador de la “Nueva Escuela Francesa de Saxofón”.

⁷ Traducción del autor del presente trabajo.

maneras de producir y/o alterar la resultante sonora del instrumento. Las posibilidades de escritura para cada tipo de saxofón estarán ceñidas a las que ofrezca el mismo para cada parámetro.

Weiss y Netti (2010) reconocen que en vistas de satisfacer las nuevas necesidades inherentes al lenguaje compositivo contemporáneo la forma de tocar el saxofón ha evolucionado y se encuentra en permanente desarrollo. Esto también se ha enriquecido por las exploraciones e investigaciones acerca de las posibilidades sonoras del instrumento que han llevado a cabo los propios intérpretes. Los mencionados autores, quienes han escrito un importante tratado sobre técnicas contemporáneas de ejecución en el saxofón (técnicas extendidas), manifiestan que si bien el mismo se encuentra centrado en los saxofones más corrientes (soprano, contralto, tenor y barítono) resulta necesario concebir en el futuro una edición ampliada del mismo que contemple también las posibilidades propias del saxofón soprano, así como del bajo y contrabajo, debido al creciente interés en dichos miembros de la familia del saxofón.

Ashton (en Ingham, 1998) hace eco de lo planteado por Londeix (1989) así como también por Weiss y Netti (2010) manifestando que en las últimas décadas del siglo XX distintos fabricantes han actualizado y mejorado el diseño original del saxofón soprano en vistas a satisfacer los nuevos requerimientos técnicos hacia los intérpretes.

1.3 La idea de instrumento como herramienta de cultura

Finalmente, el presente escrito pretende que el saxofón soprano se incorpore a la perspectiva conceptual de instrumento como herramienta de cultura que propone el etnomusicólogo y charanguista peruano, afincado en Alemania, Julio Mendivil (2016). Lejos de concebir al instrumento desde un punto de vista puramente organológico, que se ocupe únicamente de su historia, morfología, acústica o clasificación, presentándolo como una pieza ajena a un entorno, el autor propone entender al mismo a partir de su ligazón con la cultura en la que está inmerso, su relación con las ideas que expresa y con los individuos y prácticas sociales en las que está inmiscuido. Un instrumento musical, como es el caso puntual en este escrito del saxofón soprano, jamás aparece en la escena artística aislado de la vida social y cultural en la cual se lo utiliza, siendo capaz de contener en su interior las creencias, saberes técnico-estéticos e historias de aquellos que lo emplean interpretándolo, componiendo para el mismo o escuchándolo. Es decir, desde el momento que el saxofón soprano es utilizado por compositores argentinos, estudiado por intérpretes argentinos y/o puesto en escena en el

medio musical del país, comienza a ser portador de la cultura perteneciente a este medio, empieza a ser parte de la vida social, cultural y artística argentina. Es así como, sin duda, merece ser analizado en ese contexto y no solo como un mero artefacto del cual se extraen sonidos. Debe concebirse también como producto cultural que evidencia relaciones entre humanos, y entre humanos y objetos, siendo actor partícipe de una compleja red social.

Como propone Rancier (en Mendivil, 2016:158-159) “los saberes que encierran los instrumentos musicales solo pueden ser extraídos al observar o inquirir su relación con los individuos que los fabrican, ejecutan y escuchan”. Es así como este trabajo pretende entender al saxofón soprano como una herramienta de producción y reproducción de una pequeña parte de la cultura argentina y no como un objeto inanimado, ajeno e independiente de las vicisitudes de la sociedad que lo emplea.

CAPÍTULO 2

MARCO METODOLÓGICO

2.1 Estado de la cuestión

No existen al momento trabajos de investigación de primera mano, así como tampoco revisiones bibliográficas que se centren en la recopilación y catalogación del repertorio de música de compositores argentinos para saxofón soprano, así como tampoco escritos que analicen aspectos interpretativos del instrumento –tales como el uso de técnicas extendidas u otros- en dicho repertorio.

En lo referido a catálogos de música argentina para saxofón que podrían contener el repertorio abarcado en el presente trabajo encontramos aquel publicado por las cátedras de saxofón del D.A.Mus.-U.N.A.⁸ de los profesores Fernando Lerman y Emiliano Barri (2014). El mismo está disponible en formato de disco compacto y permite acceder a un gran número de obras y sus partituras en formato PDF clasificadas en tres géneros: obras originales y versiones del propio compositor; arreglos; y transcripciones. El mismo fue confeccionado en el contexto del Proyecto de Voluntariado Universitario del D.A.Mus.-U.N.A. denominado “Ensamble de saxofones, volviendo a la práctica musical” que incluyó además una serie de conciertos en escuelas. Si bien es un valioso catálogo que se ocupa de gran parte del repertorio de música de compositores argentinos para saxofón, en el mismo no encontramos ninguna obra que utilice el saxofón soprano.

Disponemos también del monumental catálogo de obras de compositores latinoamericanos confeccionado por el Dr. Miguel Villafruela, importante intérprete, pedagogo e investigador del saxofón, disponible en su página *web Saxofón Latino* (2018), el cual contiene un apartado de compositores argentinos. Dicho catálogo está en permanente expansión y actualización. Contiene en la actualidad casi cuatrocientas piezas de compositores argentinos, de las cuales encontramos tan solo cuatro con saxofón soprano⁹, evidenciando a Argentina como el país con más composiciones para saxofón de la región con Brasil, Chile, Cuba y México por detrás. Tanto los catálogos de Lerman y Barri como el de Villafruela constituyen un valiosísimo antecedente en vistas a difundir el repertorio para saxofón de compositores argentinos, sin embargo, su contenido en lo referente a piezas para saxofón soprano resulta incompleto. Idéntica situación ocurre con el catálogo de obras para saxofón de compositores

⁸ Siglas correspondientes al Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”- Universidad Nacional de las Artes (Argentina).

⁹ Una de las piezas halladas, *Sikxo* de Elsa Justel, se encuentra publicada con errores en su orgánico ya que aparece catalogada para saxofón barítono y medios electroacústicos, siendo su instrumentación correcta saxofón barítono y soprano (un intérprete) y medios electroacústicos.

internacionales confeccionado por Jean Marie Londeix (2003)¹⁰, una obra importantísima y de referencia obligada en lo que respecta a la consulta del repertorio del saxofón, pero en la cual encontramos las mismas cuatro obras conteniendo saxofón soprano que aparecen en la página web de Villafruela. Por su parte en la tesina de grado¹¹ del autor del presente escrito (2015) encontramos una lista de obras para saxofón soprano, siguiendo criterios específicos de selección, muchas de las cuales corresponden a compositores argentinos, aunque no se trata de una lista que contenga de forma actualizada la totalidad de las obras para el instrumento surgidas de compositores de dicha nacionalidad.

Por su parte, acerca de fuentes que se ocupen de problematizar sobre técnicas extendidas aplicadas específicamente al saxofón soprano –en términos generales, más allá de su empleo en una composición dada- si bien existen múltiples y excelentes tratados y escritos varios que abordan la temática de las técnicas extendidas en el saxofón la enorme mayoría lo hace en términos generales o con mención a aquellos tipos de saxofones más corrientes, siendo escasos los casos que puntualizan en algún aspecto de las mismas aplicado al saxofón soprano. En esta línea podemos citar los casos de Kientzy (1982) que provee más de un centenar de digitaciones y advertencias técnicas para obtener multifónicos en el saxofón soprano, siendo este mismo autor en su impresionante tesis doctoral *Saxologie* (1990) quien explica puntualmente las distintas posibilidades de producción sonora en el saxofón, haciendo mención en cada caso a las particularidades del saxofón soprano –así como de cada uno de los otros miembros de la familia-; Londeix (1989) quien provee digitaciones para la obtención de cuartos de tono, trémolos y trinos tímbricos (*bisbigliando*) en el instrumento, así como el rango posible sugerido del registro sobreagudo –aunque sin digitaciones para la obtención del mismo-; nuevamente Kientzy (en Chautemps et al., 1990) es quien describe el registro sobreagudo posible del instrumento aunque tampoco en este caso proveyendo digitaciones para su obtención; también el trabajo del autor del presente escrito (2015) en donde podemos hallar una lista de las técnicas extendidas de uso más frecuente posibles en el saxofón soprano, con una breve descripción del efecto producido y la notación más corrientemente empleada; y finalmente el tratado de Capellino y Posadas (2018) que se ocupa minuciosa y exhaustivamente de un gran número de técnicas extendidas mencionando en muchos casos su aplicación en el saxofón soprano (como en el caso de multifónicos, sonidos de “dientes sobre la caña” y registro sobreagudo, entre otros) con ejemplos de su utilización

¹⁰ Ibidem

¹¹ Correspondiente a la carrera de Licenciatura en Artes Musicales, orientación instrumento, especialidad saxofón del D.A.Mus.-U.N.A.

en la pieza *Arietta* (2016) del compositor y coautor del libro Alberto Posadas . Por otro lado, en lo referente al análisis del empleo de técnicas extendidas e indicaciones interpretativas poco convencionales en el caso puntual del saxofón soprano, no encontramos trabajos de ningún tipo que reflexionen sobre su uso a partir de alguna de las piezas recopiladas en la presente investigación

2.2 Metodología

En primera instancia se emprendió una amplia y completa revisión de fuentes bibliográficas, hemerográficas, páginas *web* y diversos escritos de índole académico y de divulgación en vistas a determinar los antecedentes de investigaciones y diferentes trabajos ligados al área temática propuesta, así como también con el fin de recabar información que sustente la realización del presente trabajo y provea elementos esenciales para la investigación.

En una segunda etapa se emprendió la tarea de recopilación de partituras de compositores argentinos para saxofón soprano siguiendo a tal efecto el método historiográfico regresivo o retrospectivo propuesto por Bloch (2001). De esta forma, partiendo de la información de aquellas piezas compuestas en el año 2018, se comenzó a indagar sobre el repertorio de probable existencia -dentro de los criterios de selección especificados- siguiendo un orden regresivo en el tiempo, o sea, en orden cronológico hacia el pasado.

Para esto, se consultaron diversas bibliotecas que disponen de una sección o archivo de partituras tales como la Biblioteca “Ernesto de la Guardia” (D.A.Mus.-U.N.A.), la Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, y las bibliotecas de los Conservatorios Superiores de Música “Astor Piazzolla” (Ciudad de Buenos Aires), “Manuel de Falla” (Ciudad de Buenos Aires) y “Alberto Ginastera” (Morón, Provincia de Buenos Aires), entre las principales. Se accedió también a la consulta de los fondos documentales de partituras de la Audioteca de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” (Argentina), el Instituto Nacional de la Música “Carlos Vega” (Argentina) y el Archivo de Música de Cámara de SADAIC¹² (Argentina). Se consultó a su vez el catálogo internacional *online* de bibliotecas Worldcat; el catálogo internacional de música contemporánea, disponible *online*, del Centro de Documentación de la Música Contemporánea (Francia); los catálogos *online* de las principales editoriales de música para saxofón del mundo; el catálogo de música

¹² Sociedad Argentina de Autores y Compositores.

latinoamericana del Dr. Villafruela, citado anteriormente; y el catálogo de partituras de compositores internacionales confeccionado por Jean Marie Londeix (2003) plasmado en su libro *Répertoire universel de musique pour saxophone*.

Una vez identificadas las obras se contactó a los compositores vía correo electrónico a los fines de solicitar las partituras de estas, así como toda la información pertinente considerada fundamental para la investigación. El único caso que no se pudo contactar al compositor, por estar fallecido, fue el de Mauricio Kagel, cuya obra *Zwei Akte* fue adquirida a la editorial Peters a través de sus representantes comerciales en la Ciudad de Buenos Aires.

En todos los casos las piezas fueron almacenadas en formato digital (PDF) y en formato papel, en un archivo personal, a excepción de la mencionada obra de Kagel que se conservó solo en formato papel. En el caso de las obras que poseían una parte electroacústica- por ser piezas de música mixta- la misma fue solicitada a los compositores y almacenada en el formato de audio digital por ellos provisto. En todos los casos se solicitaron grabaciones de interpretaciones de las obras, de existir y estar disponibles las mismas, las cuales fueron de igual modo almacenadas en el formato digital provisto.

Finalmente, se procedió a la realización del análisis técnico-interpretativo de la parte de saxofón soprano de las obras, puntualizando el mismo en el uso que los compositores han hecho de las técnicas extendidas, así como en la presencia de cualquier otra indicación no convencional o poco frecuente que involucre al intérprete. Dicho trabajo fue llevado a cabo paralelamente de forma teórica, así como práctica, interpretando la parte de saxofón soprano en persona por el autor del presente escrito, en ocasión de ensayo personal y/o grupal e incluso, en algunos casos, en situación de concierto público.

Cabe destacar que gran parte del repertorio surge a partir de la relación y contacto directo del autor de esta investigación como intérprete con el/la compositor/a, trabajando en muchos casos cuestiones interpretativas en forma conjunta e incluso asesorando a los mismos en aquellas técnicas extendidas más efectivas para el instrumento o que permitan la óptima obtención del sonido deseado. Esta cuestión será especialmente señalada en el capítulo pertinente cuando se considere relevante.

En los casos que durante el análisis se especifiquen términos que designen articulaciones cabe destacar que se emplea la nomenclatura propuesta por Williams (1984:93-96). Entendiendo la articulación como "las distintas maneras de producir los sonidos en la ejecución musical" (Williams, 1984) encontramos los siguientes tipos: *legato* (ligado), *staccato*

(picado), *staccatissimo* (muy picado), *portato* (picado ligado) y *non legato* (sin ligar)¹³. Esta clasificación de cinco posibilidades articulatorias es la utilizada también por el destacado saxofonista y pedagogo Larry Teal (1963:89) en su libro *El arte de tocar el saxofón*, con la salvedad que denomina *legato-staccato* al *non legato* de Williams. Cuando se designen cuestiones inherentes al registro siempre que se indiquen notas las mismas harán referencia a sonidos escritos (ya transpuestos para el saxofón), no reales, salvo indicación contraria. En lo referente a los términos empleados para las dinámicas, así como para las técnicas extendidas se empleará la nomenclatura utilizada por cada compositor, explicando en los casos que se consideren pertinentes cual es el efecto deseado, su modo de producción y/o notación, proveyendo ejemplos gráficos tomados de las partituras. Del mismo modo, en los casos que se analicen indicaciones extraordinarias para con el intérprete (posición en el escenario, secciones improvisadas, aclaraciones interpretativas poco usuales, requerimientos de generar sonidos con algún artefacto especial o de llevar a cabo acciones ajenas a la ejecución instrumental, entre otras) se proveerá el ejemplo gráfico pertinente tomado de la partitura original a los fines que se pueda apreciar la notación utilizada y se comentarán las dificultades técnicas de su aplicación a partir de la experimentación de las mismas en el instrumento por parte del autor del presente escrito.

¹³ Williams menciona otro tipo más, el *legatissimo* o *portamento*, consistente en arrastrar el sonido de una altura a la otra, y explica cómo llevarlo a cabo en el piano. En el caso del saxofón dicho efecto es llamado según distintos autores, compositores o intérpretes *portamento*, *glissando* o de otra forma, y se contempla en el presente escrito dentro de la categoría de técnicas extendidas.

CAPÍTULO 3

MARCO HISTÓRICO

3.1 La escena musical contemporánea argentina

La música argentina que emplea al saxofón soprano comienza a gestarse hacia los últimos años de la década del '80 del siglo XX y se extiende hasta nuestros días. La misma surge de compositores de todas las edades, con trayectorias académicas y artísticas dispares, y es escrita tanto por músicos formados y afinados en la Argentina como por otros formados en tal país y luego en el exterior, y con su mayor desarrollo profesional fundamentalmente fuera de su tierra natal. Dicha producción se inserta en una escena musical contemporánea argentina que posee características propias y que, sin dudas, está teñida por el desarrollo e influencia que tuvo el saxofón en el país.

Resulta fundamental comprender el contexto histórico-musical argentino que sirvió para que los compositores en cuestión se formen y más tarde consideren al instrumento a la hora de escoger el orgánico de sus obras, permitiendo que el resurgimiento que tuvo el repertorio del saxofón soprano a nivel mundial –aproximadamente a partir de finales de la década del 70 del siglo XX- tenga un correlato casi simultáneo en Argentina. Como plantea Arizaga (en Arizaga y Camps, 1990) “[...] el presente es un cultivo de la historia [...]”.

Como describe García Acevedo (1963) a partir de ca. 1910 la composición musical argentina presenta un panorama amplio, heterogéneo, diverso, cambiante y en permanente expansión. Los compositores argentinos han abordado prácticamente todos los géneros existentes, desde el concierto y la sinfonía hasta la ópera y el ballet pasando por las diferentes formaciones de cámara o la música para instrumento solo con excelente aceptación, lo que puede evidenciarse en la aceptable divulgación de su música tanto en conciertos como en grabaciones dentro y fuera de su país. Es imposible evitar nombrar, a su vez, la amplísima bibliografía que compositores argentinos de actividad en las primeras décadas del siglo XX como Alberto Williams, Athos Palma, José Torre Bertucci, Tirso de Olazabal, Roberto García Morillo, Carlos Suffern o Abraham Jurafsky, por nombrar solo algunos, han dejado en materia de teoría de la música, armonía, contrapunto o acústica, entre otras materias, que hasta el día de hoy son de gran valor pedagógico y constituyen obras de consulta permanente. Estos, como tantos otros compositores, han sido también destacados docentes en las más prestigiosas instituciones educativas musicales argentinas.

Debemos tener en cuenta que ningún compositor argentino - haya escrito o no para saxofón, haya obtenido o no premios, puestos institucionales o éxito artístico- ha realizado una tarea nula o reprochable, sino que ha contribuido a que de alguna u otra forma eso conocido como “música argentina” siga viva y en pie. De igual modo debe concebirse a los intérpretes,

directores, teóricos y demás actores del medio musical argentino cuya labor resulta siempre valiosa para dar vida a la producción musical del país. Como reflexiona García Morillo:

“[...] la importancia musical de una nación reside en la labor desarrollada por sus compositores, en primer término, y de sus intérpretes, así como de sus investigadores y musicólogos, después, no en la presencia de visitantes que podrán ser muy ilustres, pero cuya labor no dejará en todos los casos más que un recuerdo efímero y superficial” (García Morillo, 1984:8).

Existe cierta creencia en algunos sectores de la sociedad que la Argentina es un país con gran tradición en literatura o artes visuales pero pobre en cuanto a músicos académicos, lo cual no se extiende a la música conocida como “popular”. Sin embargo, el real problema no es la ausencia de músicos académicos argentinos o de baluartes de calidad dentro del área, sino la pobre difusión que recibe su obra o el conocimiento tan solo superficial de la misma. Esto suele deberse a tres causas básicas: por un lado la dependencia del compositor hacia un intérprete, conjunto u orquesta que desee abordar su obra; por otro lado la escasez de oyentes potencialmente interesados en dicho repertorio o bien la actitud de aquellos que de alguna forma lo colocan en un segundo plano con respecto al repertorio europeo; y, finalmente, la poca cantidad de empresarios o encargados de salas de concierto, festivales, etc. interesados en programar piezas académicas ajenas al repertorio tradicional universal consagrado. A partir de esto pueden entenderse la gran cantidad de agrupaciones y asociaciones gestadas durante el siglo XX en Argentina tendientes a autogestionar la composición e interpretación de la música contemporánea del país.

A esta problemática podría sumársele que cultivar las piezas “de repertorio” exige al intérprete de investigar sobre nuevas partituras o de afrontar nuevas dificultades técnicas, y al empresario o programador de encarar un programa que por contener obras no consagradas pueda ser de dudoso rédito (García Morillo, 1984). En lo que respecta al repertorio de música argentina para saxofón soprano, esto último, planteado por García Morillo resulta especialmente palpable y actual, y atender dicha problemática es uno de los objetivos del presente escrito.

El período de “entre guerras” tuvo a la Argentina como un importante centro de actividad musical dentro de Latinoamérica, lo cual se trasluce en las diversas instituciones creadas para el sustento, difusión y generación del arte musical. Hacia 1915 se crearía la Sociedad Nacional de Música (conocida hoy como Asociación Argentina de Compositores) quien tuvo como principal objetivo intentar pelear “palmo a palmo” con la difusión de los

grandes compositores internacionales quienes hacían imponer en las salas de concierto cierto repertorio ya consagrado. Desde sus inicios pretendió incentivar la producción de música académica nacional promoviendo la creación de premios a compositores y espacios para la realización de conciertos en los cuales se incluyesen las obras. Entre sus miembros fundadores encontramos a José André (discípulo de Alberto Williams, Vincent D'Indy y Florent Schmitt, y docente –entre otros lugares- del Conservatorio Nacional de Música [Argentina]); Felipe Boero (alumno de Pablo Berutti y Paul Vidal); Ricardo Rodríguez (docente del Conservatorio Nacional de Música y miembro del directorio del Teatro Colón [Buenos Aires] así como de la Academia Nacional de Bellas Artes de su país); y Josué Wilkes (alumno de Alberto Williams y Vincent D'Indy, y destacado etnomusicólogo en el campo de la música indígena y colonial americana). Otros miembros destacados que se sumaron a lo largo de los años han sido Celestino Piaggio, Carlos Pedrell, José Gil, César Stiatessi, Floro Ugarte, Pascual De Rogatis y Constantino Gaito, entre otros. Un párrafo aparte merece el maestro Carlos López Bucharcho, también integrante de la mencionado Sociedad, miembro destacado de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, del directorio del Teatro Colón (Buenos Aires) y fundador de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) hacia 1923, así como del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico en 1924 (actualmente D.A.Mus.-U.N.A.), el cual dirigió hasta su muerte en 1948. Otra institución destacada de la época fue la Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.) quien obtuvo personería jurídica hacia 1919 convirtiéndose en el primer sindicato de músicos del país. La misma contó con una orquesta cooperativa la cual permitió que se fogueen en la batuta los principales jóvenes baluartes nacionales sin dejar de lado que participen de su dirección importantes y consagrados músicos del país y del mundo. Tal asociación fue una gran promotora del estreno de obras de compositores argentinos así como del repertorio europeo más vanguardista ya que el Teatro Colón “la única entidad sinfónica de ese momento, era elitista y prefería la seguridad de un repertorio tradicional antes que la inseguridad de lo nuevo” (Arizaga y Camps, 1990:66).

Otras tres entidades ineludibles –por su influencia y fuerza artística- de la escena musical argentina de la primera mitad del siglo XX han sido el Grupo Renovación, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) y la Agrupación Nueva Música. La primera de ellas nace en 1929 por el impulso e influencia de la A.P.O. y cobra gran importancia ya que, como veremos más adelante, gran cantidad de las primeras obras para saxofón argentinas emanarían de compositores integrantes del mismo.

Para entender claramente su función cabe citar parte de su manifiesto inaugural el cual postulaba:

“Estimular la superación artística de cada uno de sus afiliados por el conocimiento y examen crítico de sus obras; propender al conocimiento de ellas por medio de audiciones públicas; editar las obras de sus afiliados; extender al extranjero la difusión de la obra que realiza el grupo; prestar preferente atención a la producción general del país suscitando su conocimiento por los medios a su alcance; abrir opinión públicamente sobre asunto de índole artística siempre que ello pueda significar una contribución al desarrollo o afianzamiento de la cultura musical” (Arizaga y Camps, 1990:66).

Hasta 1943, año que el grupo dejó de actuar, se cumplieron con buen resultado cada uno de los objetivos de su manifiesto inicial. Los siete compositores que integraron el grupo han sido: Gilardo Gilardi (considerado autodidacta, docente del Conservatorio Nacional de Música [Argentina] y de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata [Argentina]); José María Castro (alumno de José García Jacot, Constantino Gaito y Eduardo Fornarini); Juan José Castro (hermano de José María, además de compositor y director fue un eximio violonchelista formado en el Real Conservatorio de Música de Bruselas); Jacobo Ficher (ucraniano radicado en Buenos Aires, formado en el Conservatorio Imperial de San Petersburgo, supo aunar en su música lo académico, su origen judío y sus raíces eslavas); Luis Gianneo (discípulo de Ernesto Drangosch y Constantino Gaito –entre otros-, docente del Conservatorio Nacional de Música [Argentina], de las universidades de La Plata [Argentina] y Católica Argentina y del Conservatorio Provincial de Música de La Plata [Argentina]); Honorio Siccardi (discípulo de Felipe Boero, Pablo Berutti y Ernesto Drangosch –entre otros-, su actividad fue probablemente la menos difundida debido a su afinamiento en la ciudad de Dolores (Argentina) donde dirigió su propio conservatorio); y Juan Carlos Paz (alumno de Constantino Gaito, Eduardo Fornarini y Vincent D’Indy, probablemente el más audaz y polémico del grupo en términos de su lenguaje compositivo).

SADAIC, de notable poderío a partir de su creación hacia 1936, es la encargada de velar por el cumplimiento de la Ley N° 11.723 de propiedad intelectual de la República Argentina. La misma posee un sector destinado a representar a los compositores de música académica, en cualquiera de sus vertientes, el cual fue propulsado en gran parte por el gran compositor argentino Athos Palma.

Por su parte, la Agrupación Nueva Música, que data de 1944, fue creada por Juan Carlos Paz a consecuencia del alejamiento de este del mencionado Grupo Renovación. Junto a pares como Julio Perceval, Esteban Eitler y Daniel Devoto, entre otros, supo lograr –con

escasos recursos y extremo esfuerzo- una actividad tendiente a promover la música contemporánea argentina, especialmente camarística, exponiendo las tendencias más vanguardistas y dando lugar a noveles compositores, generalmente ligados a la enseñanza privada de Paz.

Desde las primeras décadas del siglo XX en la vida musical argentina han confluído diferentes vectores de fuerzas: músicos locales que tras una formación inicial en la Argentina continuaron incrementando sus saberes en las principales ciudades europeas (para luego retornar de forma transitoria o definitiva a su país de origen) y músicos extranjeros, instalados en Argentina, que se encargaron de esparcir sus conocimientos en el país, en algunos casos sin ningún ánimo de asimilarse a su nuevo espacio de residencia. A esto debemos agregarle la frecuente visita de figuras internacionales pertenecientes a todas las áreas del conocimiento musical –y artístico en general- que siembran nuevas ideas y conceptos en los artistas argentinos y, finalmente, aquella tendencia, que en mayor o menor medida tiende a aparecer y reaparecer en los músicos de Argentina de ver a Europa como el único epicentro donde verdaderamente se gestan la cultura y las vanguardias.

En las principales ciudades argentinas, al igual que ocurre en las más influyentes urbes del planeta, la segunda mitad del siglo XX ha sido social, cultural, económica y políticamente un hervidero, con una ecléctica mezcla de intérpretes, compositores, directores, investigadores y críticos que conformaron el escenario musical que se presenta en la actualidad, sin olvidar un público diverso y heterogéneo, lo que constituye un elemento indispensable para el hecho artístico. La absoluta formalidad y el elitismo musical de antaño parecen empezar a abandonarse muy lentamente “para internarse llanamente en un informalismo de despegue hacia un futuro que la historia no puede prever porque no está en sus posibilidades ni función específica” (Arizaga y Camps, 1990:92).

Compositores noveles, que se sentían postergados, formaban hacia 1957 la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina que se propuso ahuyentar la discriminación estilística, con las bondades y problemas que esto acarrea. Formada por integrantes nacidos en las décadas de 1920-30 dicha asociación finalmente derivó hacia 1983 en la organización conocida como Compositores Unidos de la Argentina, ya con gran parte de sus miembros fundadores absorbidos por otras entidades.

La década del 60 del siglo XX traería, en el marco del florecimiento de nuevos géneros populares como el rock y el pop más el resurgimiento de la práctica y difusión del tango y el folclore argentino, la fundación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales dirigido desde sus inicios por Alberto Ginastera. El mismo incorporó sus actividades al Instituto

Torcuato Di Tella, quien así sumaba la música a su actividad previa en el campo de las artes visuales y el teatro. Dicha institución tenía una función principalmente educacional en torno a las técnicas compositivas e interpretativas de vanguardia, con gran énfasis en la música electroacústica. Por sus aulas fueron invitados a participar las más importantes figuras internacionales de la música contemporánea: Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Aaron Copland y Luis de Pablo, entre otros. Su tarea terminó trascendiendo el brindar formación académica a sus becarios logrando ser una institución que a través de sus actividades “sacudió” fuertemente el pensamiento musical argentino de la época.

Sabiendo de antemano que resultaría incompleta, vale nombrar algunas de las personalidades más destacadas de la composición argentina nacidas en la primera mitad del siglo XX que en muchos casos han incorporado el saxofón en sus obras (muchos de ellos incluso el saxofón soprano) o bien fuesen maestros o influencias para compositores que más tarde lo emplearían: Roberto Caamaño, Pompeyo Camps, Valdo Sciammarella, Rodolfo Arizaga, Mario García Acevedo, Jorge Fontenla, Francisco Kröpfl, Irma Urteaga, Mauricio Kagel, Elsa Justel, Daniel Teruggi, Víctor Amícola, Antonio Tauriello, Mario Davidowsky, Gerardo Gandini, Alicia Terzian, Horacio Vaggione, Mariano Etkin, Dante Grella, Julio Viera, Carmelo Saitta, José Luis Campana, entre otros.

Desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad las tendencias compositivas cultivadas por los compositores argentinos han sido muy diversas, percibiendo incluso grandes confrontaciones estilísticas a la hora de revisar el catálogo de un mismo compositor, lo que también puede entenderse como un signo de vitalidad en el desenvolvimiento artístico del país (García Morillo, 1984:23-24). Si los compositores nacidos hacia 1880 se focalizaron principalmente el Nacionalismo y aquellos nacidos hacia 1890 prefirieron la vertiente universal, los que los sucedieron se caracterizaron fundamentalmente por perseguir su propio lenguaje abrevando de aquellas fuentes que les resulten más propicias para canalizar su arte. Esto puede verse reflejado confrontando la obra no solo de compositores pertenecientes a un mismo espacio de tiempo e incluso formados por las mismas instituciones sino también analizando diferentes expresiones de la obra de un mismo artista.

En la actualidad los compositores pueden optar por formarse en una gran variedad de instituciones oficiales a lo largo y ancho del país de gestión tanto estatal como privada, así como optar por realizar estudios particulares con aquellos maestros que atraigan su atención. La difusión de sus obras ya no depende exclusivamente que una entidad o intérprete incluya su obra en un programa de concierto –lo cual sigue siendo tan difícil como especialmente

valorado- sino que gracias a la tecnología es posible que el propio compositor u otro instrumentista interprete su pieza y luego esta pueda ser divulgada a través de las diferentes redes sociales y plataformas que ofrece Internet haciéndola llegar a un gran número de potenciales oyentes alrededor del planeta. De la misma forma, editar una partitura con una tipografía profesional está al alcance de cualquier computadora hogareña que cuente con el software requerido y un operador que tenga cierto manejo del mismo, permitiendo luego que el compositor la comparta usando los diferentes canales que ofrece Internet o incluso pueda comercializarla por su propia cuenta a través de formato papel o digital, logrando que la misma pueda estar al alcance de cualquier persona en el sitio más remoto del globo, sin dependencia hacia una editorial que se encargue de publicar, hacer circular y/o comercializar su obra. Por su parte, al igual que antaño, existen en la actualidad gran cantidad de ensambles, orquestas –juveniles, amateur o profesionales- e intérpretes de cámara que se ofrecen para vehiculizar el estreno y la difusión de obras musicales argentinas, abiertos a estudiar el repertorio más diverso. Sin embargo, aún en el siglo XXI el acceso a los grandes escenarios o a las manos de los instrumentistas más prestigiosos sigue siendo una ardua tarea que solo algunos compositores logran eficazmente, por los mismos motivos que exponía García Morillo anteriormente: la persistencia de cierto anclaje por parte de intérpretes, directores y organizadores de conciertos en un repertorio universalmente establecido.

3.2 Breve panorama del saxofón en la Argentina

A la hora de comprender la inclusión del saxofón soprano en la música argentina resulta primordial conocer brevemente de que forma el saxofón, en términos generales, hizo su desembarco en el país. Tal cual explica Lerman (2007) los inicios de la aparición del instrumento en el país pueden rastrearse hacia la primera mitad del siglo XX, con un desarrollo que continúa de forma exponencial y sostenida hasta nuestros días, presentando como motor fundamental la necesidad de cubrir puestos de saxofón en las orquestas de música bailable y en las bandas sinfónicas civiles o militares que empezaban a crearse y propagarse en el país. Un ejemplo de esto es la fundación hacia 1910 de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires, una de las formaciones pioneras y más prestigiosas del género en Latinoamérica hasta el día de hoy, la cual cuenta en su orgánico con ocho saxofones: un soprano, dos contraltos, dos tenores, dos barítonos y un bajo; y un repertorio de gran exigencia para el instrumento basado en gran parte en transcripciones y arreglos de piezas orquestales de música académica o popular así como en obras originales para la formación.

Hacia la segunda mitad del siglo XX la demanda de saxofonistas en el país comienza a ser cada vez mayor con el auge de las *big bands* y la creación de nuevas bandas sinfónicas, militares o civiles, pertenecientes a diferentes fuerzas armadas o diversos entes gubernamentales nacionales, provinciales o municipales. Su participación en los conjuntos de música bailable y popular también se vio fuertemente acrecentado en esta época llegando a ser un instrumento muchas veces imprescindible para los mismos, pudiendo escucharlo en géneros que van del rock al folclore, pasado por el tango, el jazz, el blues, la música tradicional española, italiana o brasilera, solo por nombrar algunos. Tal cual lo afirma Schünemann (1970:387) el saxofón se ha introducido rápidamente en las bandas militares y en la música de concierto, convirtiéndose a su vez indispensable para las orquestas de baile. Lo mismo deja en claro Dorsey (1940:3):

“Si bien debemos admitir, por un lado, que el saxofón no ha tenido aceptación amplia como instrumento de concierto, por otro lado ha demostrado ser la columna vertebral de la orquesta de baile moderna. Su enorme valor en este último tipo de conjunto reside en su cualidad expresiva, cantable, su flexibilidad en pasajes técnicos y su sonido amplio y cálido, especialmente cuando se usan juntos tres o más saxofones como sección concertante”

En lo que respecta a la música académica el hecho que el saxofón no forme parte permanente del orgánico establecido de la orquesta sinfónica ha generado que el intérprete interesado en el género deba acercarse a participar del mismo formando parte fundamentalmente de las escasas bandas o ensambles sinfónicos que puedan incluirlo de forma estable y/o conformando diversos conjuntos de música de cámara y/o cultivando el repertorio solista existente. La programación de conciertos solistas para saxofón en el país suele ser extremadamente esporádica y la participación en aquellas obras sinfónicas de repertorio que lo requieren -como las famosas *Boléro* de Maurice Ravel, *An American in Paris* o *Rhapsody in blue* de George Gershwin, *L’Arlésienne* de Georges Bizet o *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky (orquestración de Maurice Ravel), entre otras- suele estar limitada a una breve cantidad de interpretaciones por año e involucrar a un número pequeño de instrumentistas. En la actualidad la mayor parte de los saxofonistas dedicados al repertorio académico suelen combinar su participación en ensambles de cámara o bandas sinfónicas con incursiones más o menos frecuentes en la música popular y la docencia.

La enseñanza formal del instrumento en la Argentina no aparece hasta las décadas del 70 y el 80 del siglo XX cuando se crean las primeras cátedras de saxofón en el Conservatorio Superior de Música “Félix T. Garzón” dependiente de la Universidad Provincial de Córdoba y

en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (actualmente D.A.Mus.-U.N.A.) respectivamente. Esta última fue creada hacia 1986 cuando el Mtro. Julio Faingersch era rector de la institución y encargase la creación de esta al eximio saxofonista y clarinetista Hugo Pierre, quien se haría cargo de la organización inicial de los contenidos de la currícula. Dichos contenidos están hasta el día de la fecha basados principalmente en la “Nueva Escuela Francesa de Saxofón” con métodos, estudios y obras ligadas en su enorme mayoría a la misma, sin perjuicio que los diferentes profesores de las cátedras existentes puedan incluir otro repertorio, incluso obras de autores argentinos o latinoamericanos para el instrumento, así como también contenidos ligados a la música popular. A lo largo de la década de 1990 distintas instituciones educativas superiores del país han incluido la carrera de saxofón, en la mayoría de los casos combinando contenidos de la mencionada “Escuela Francesa” con estudios y obras pertenecientes al género popular, fundamentalmente el jazz, aunque en otras se manifiesta especialmente la intención de no adscribir a ninguna escuela de interpretación específica (Agüero, 2005).

Es así como hacia 1993 abriría sus puertas al saxofón la Universidad Nacional de Rosario (Provincia de Santa Fe); un año más tarde (1994) la Universidad Nacional de San Juan; en 1995 lo haría la Universidad Nacional de Cuyo (Provincia de Mendoza); y en 1998 el Instituto Patagónico de las Artes (Provincia de Río Negro). En la actualidad existen una enorme cantidad de instituciones tanto terciarias como universitarias –conservatorios, escuelas de música/artes y universidades- a lo largo y ancho de la Argentina que ofertan la carrera de saxofón, ya sea brindando licenciaturas, tecnicaturas y/o profesorados, cubriendo especificidades tanto en el género académico como popular, siendo frecuente encontrar instituciones que ofertan orientaciones que amalgaman la formación en ambos géneros.

En lo referente al desarrollo del repertorio académico, Argentina se encuentra a la cabeza del ámbito Latinoamericano en cuanto a cantidad de obras catalogadas con inclusión de un saxofón¹⁴ (Villafruela, 2018). Paralelamente a lo que ocurriría en el campo de la música popular el incremento de la aparición del instrumento en el ámbito académico se daría hacia la segunda mitad del siglo XX lo cual, sin dudas, motivaría la creación de las diferentes carreras dedicadas a la pedagogía de este, tal cual se ha mencionado anteriormente. Ya hacia el siglo XXI el saxofón se hace presente en el catálogo de la mayor parte de los compositores argentinos.

¹⁴ Argentina 379, Brasil 227, Chile 188, Cuba 153, México 155, entre los cinco primeros países con mayor cantidad de repertorio con saxofón [Actualizado a Mayo de 2018].

Mientras que hacia la segunda mitad del siglo XX y lo que va del siglo XXI encontramos una gran cantidad de obras académicas con saxofón, no se ha encontrado registro de la utilización del instrumento en el país u obras argentinas compuestas para el mismo durante el siglo XIX. En lo referente a la primera mitad del siglo XX encontramos un puñado de obras pertenecientes a tres compositores: Juan Carlos Paz (1897-1972); Jacobo Ficher (1896-1978), estrictamente nacido en Odessa (Ucrania) y afincado en Argentina hacia 1923; y Esteban Eitler (1913-1960), también nacido en el extranjero –Bolzano, Italia- e instalado en Argentina hacia 1936. Las obras son las siguientes: *Cuarteto* Nro. 1 Op. 34 (1938, para violín, clarinete soprano, saxofón contralto y clarinete bajo); *Trío* Op. 36 Nro. 2 (1938, para saxofón contralto, trompeta y clarinete soprano) y *Música* Op. 43 (1943, para saxofón contralto, flauta traversa y piano), de Juan Carlos Paz; *Sonatina* Op. 21 (1932, para piano, saxofón contralto y trompeta) y *Los Invitados* Op. 26 (1933, para flauta traversa, clarinete soprano, saxofones contralto y tenor, 2 trompetas, trombón, tuba, piano y percusión) de Jacobo Ficher; y *Congoja* (1943, para saxofón barítono solo); *Dicha* (1943, para un saxofón solo); *Trío* (1944, para flauta traversa, contrabajo y saxofón contralto); *Concertino* (1944, flautín, saxofón contralto y guitarra); *Concierto* (1944, para flauta traversa, viola, trompa, bandoneón, guitarra y saxofón barítono); *Trío* (1945, para saxofón contralto o clarinete soprano, flauta traversa y oboe); *Divertimento* (1945, para clarinete soprano, trompeta, saxofón tenor y clarinete bajo, o 4 saxofones); y *Cuarteto* (1945, para flautín, flauta traversa, saxofón tenor y trompeta) de Esteban Eitler.

Resulta interesante destacar algunos puntos relevantes inherentes al repertorio argentino para saxofón de la primera mitad del siglo XX:

- Surge únicamente de tres compositores (dos de ellos nacidos y formados inicialmente en Europa y luego instalados en la Argentina, y el otro –Paz- una figura especialmente destacada de la historia por su pensamiento vanguardista y también con una importante formación en el extranjero).
- Salvo una pieza –*Congoja*, de Eitler, para saxofón barítono solo- el resto pertenece íntegramente al género camarístico.
- Predomina fundamentalmente el uso del saxofón contralto, lo cual sería también la tendencia del momento en Europa y Estados Unidos.
- Consta de trece obras compuestas en el lapso de trece años, entre 1932 y 1945; cuatro piezas durante la década del 1930 –entre 1932 y 1938- y las nueve restantes compuestas en el breve lapso de dos años: entre 1943 y 1945.

Finalmente, es preciso mencionar que Argentina ha sido desde los inicios de la segunda parte del siglo XX hasta nuestros días cuna de virtuosos intérpretes del instrumento tanto en el género académico como popular. Entre los pioneros, como Hugo Pierre¹⁵, Mario Cosentino¹⁶ e Ismael Paz¹⁷, era casi regla frecuentar de igual forma el clarinete y el saxofón, y abarcar tanto lo académico como lo popular. Esta situación de ser un intérprete “saxofonista-clarinetista” puede verse como un hecho ligado a cierta tradición arraigada a la primera mitad del siglo XX y años subsiguientes: la de iniciarse en el clarinete –un instrumento de gran historia, repertorio y reputación, y con gran cantidad de maestros que podían enseñarlo- para luego acercarse al saxofón (un instrumento sin el bagaje histórico del primero, con el que sí comparte ciertas características técnicas); y también como un fenómeno ligado a una necesidad laboral, siendo frecuente en las orquestas de baile, teatro o radio de la época exigirle al músico que pueda interpretar de igual manera clarinete y saxofón, e incluso otros aerófonos.

Lejos de pensar que esto se trataba de un fenómeno local argentino, está claro que se daba en muchos instrumentistas de todo el mundo, lo cual puede verse plasmado en diversos tratados musicales de mediados del siglo XX como el de orquestación de Piston (1955, traducido al castellano en 1984) o el método para estudiar el saxofón de Dorsey (1940). Dice Piston (1984:199): “[al saxofón] lo tocan los clarinetistas sin necesidad de un entrenamiento especial”. Esta afirmación demuestra cierta tendencia del pensamiento de la época para con el instrumento pero también un claro desconocimiento por parte de Piston de las enormes diferencias técnicas entre el clarinete y el saxofón a la hora de interpretarlos. Claro está, Piston no estimaba al saxofón por su reconocimiento ligado al ámbito de lo popular, lo cual queda evidenciado con claridad a continuación (probablemente su pensamiento haya sido compartido por otros destacados compositores de la época):

¹⁵ Integró el famoso conjunto “La banda elástica” situada “entre el combo y la *big band*” (Pujol, 2004:234), entre otras agrupaciones destacadas, siendo un gran propulsor del jazz “moderno” en Buenos Aires.

¹⁶ Fue también miembro titular de la Academia Argentina de Música, y destacado compositor. Compuso dos piezas con saxofón: *Lucubraciones* (1971) para cuarteto de saxofones (soprano, contralto, tenor y barítono), la cual ganaría el Premio Municipal de Composición de la Ciudad de Buenos Aires; y el *Concierto para saxofón contralto y orquesta* (1966), el primer concierto para saxofón de compositor argentino y probablemente el primero –sino uno de los primeros- de Latinoamérica. Fue uno de los pioneros en Argentina en cultivar el sub género de jazz conocido como *bebop*, formando parte del conjunto “Casablanca” y la orquesta “Barry Moral”, entre otras agrupaciones.

¹⁷ Integró uno de los primeros conjuntos de jazz argentinos fundado por el pianista René Cospito, “René Cospito y sus cuatro melódicos muchachos”. Ismael “El Pibe” Paz se destacó como uno de los pioneros y más solicitados solistas de jazz en saxofón y clarinete.

“Su sonido [el del saxofón] ha pasado de ser puro y firme, con las características típicas de la trompa y de los instrumentos de lengüeta, a ser, debido a la influencia de la música de baile, menos seguro, excesivamente meloso y sentimental, y se toca casi siempre desafinado. El saxofón tal como se toca hoy en día, no puede ser utilizado con éxito en combinaciones instrumentales, y es tal vez por esta razón por lo que no se convirtió [...] en un miembro de la orquesta sinfónica”. (Piston, 1984: 201).

Dorsey (1940:3), virtuoso saxofonista de músicaailable estadounidense dejaba en claro a su vez el mismo panorama en cuanto a la tendencia de los saxofonistas de la época a abordar invariablemente el clarinete e incluso otros instrumentos:

“Prácticamente todos los saxofonistas hallan muy útil y conveniente el conocimiento adicional del clarinete; en verdad, se espera de todo saxofonista profesional que toque bien el clarinete. Algunos saxofonistas tocan asimismo otros instrumentos relacionados, tales como la flauta, el oboe y el fagot. Estos últimos instrumentos suplentes son usados más frecuentemente por saxofonistas en teatros y conjuntos radiales que por aquellos que integran orquestas de baile”.

Los intérpretes de hoy pueden optar por tener una formación especializada en el saxofón, a veces incluso en un miembro particular de la familia, sin que por ello no puedan optar por interpretar toda –o gran parte- de la gama de saxofones, así como también otros instrumentos de forma idónea, y enfocarse a su vez en uno o más géneros musicales. La necesidad y/o tradición de tocar indefectiblemente el clarinete previo al saxofón o en paralelo al mismo ya no es una cuestión “obligada” como antaño, aunque sigue siendo frecuente encontrar saxofonistas que puedan interpretar de igual forma el clarinete y/o la flauta. En lo referido a la estima del instrumento en el ámbito de la música académica sin dudas el pensamiento de Piston ha sido claramente refutado por la avalancha de eximios intérpretes de música académica para saxofón surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XX en Argentina y el mundo, lo cual fue acompañado de un fuerte incremento del repertorio académico del mismo, tendencia que persiste irrefrenablemente hasta la actualidad.

La utilización del saxofón soprano en el país –de igual forma a lo que puede verse en el resto del mundo- sigue siendo muy poco frecuente hasta nuestros días, tal como ocurre con los otros miembros de la familia menos empleados como los saxofones bajo y contrabajo, con escasos intérpretes dedicados al mismo y/o a indagar en su repertorio y posterior difusión. Sin embargo, esta tendencia parece ir revirtiéndose lenta pero sostenidamente.

CAPÍTULO 4

EL SAXOFÓN SOPRANINO

4.1 Reseña histórica del instrumento. Generalidades.

El saxofón soprano es el más agudo de la familia de saxofones creada hacia ca. 1840 por el célebre inventor y constructor de instrumentos belga Joseph Antoine “Adolphe” Sax¹⁸ (6 de Noviembre de 1814, Dinant, Bélgica- 7 de Febrero de 1894, París, Francia). Si bien Sax no dejó asentada con claridad la fecha puntual en la que completó la fabricación del primer saxofón, por lo que en la bibliografía existente aparecen diversas fechas de invención entre 1840 y 1846, Maurice Hamel –hijo de Henry, un muy cercano amigo de Sax- asevera que su padre ya sabía de la existencia del saxofón inventado por su amigo hacia 1838 y que incluso pudo ser antes, poco después de la exhibición de Bruselas de 1835 en la que Sax presentaría el clarinete bajo o clarón (Liley en Ingham, 1998:11-12).

La familia del agudo al grave está compuesta por: soprano, contralto, tenor, barítono, bajo y contrabajo. Sax tenía previsto el diseño de un octavo miembro, el saxofón sub-contrabajo o *bourdon*, sin que nunca pudiese concretar su construcción.¹⁹ Hasta el día de hoy los siete miembros de la familia están en vigencia y se fabrican masivamente, a excepción del saxofón contrabajo que por sus dimensiones y elevado costo es fabricado excepcionalmente, con una pequeña cantidad de instrumentos de este tipo circulando por el mundo. Inicialmente Sax pensó en construir cada miembro de la familia en dos afinaciones: una para uso en banda sinfónica/militar (Sib o Mib) y otra para el empleo en la orquesta sinfónica (Do o Fa). Así, el soprano, tenor y bajo se construirían en Sib y Do; y el soprano, contralto, barítono y contrabajo en Mib y Fa. Finalmente la familia orquestal quedó rápidamente en el olvido y se impusieron las afinaciones en Sib o Mib (según cada tipo de saxofón de la familia) que son las que perduran hasta hoy día.

Adolphe era hijo de Charles Sax, un reconocido constructor de instrumentos que incluso trabajó para la Corte de los Países Bajos, y quien introduciría a su hijo en su oficio y lo alentaría para que se forme musicalmente incitándolo a tomar clases de canto, flauta travesa y clarinete en el Real Conservatorio de Música de Bruselas. Se sabe que Charles trabajó en un proyecto experimental que consistía en un instrumento de viento, cónico, con boquilla y

¹⁸ Encontrado frecuentemente en la bibliografía como simplemente Adolphe, a pesar de ser ese realmente su sobrenombre tomado de un popular personaje de una novela belga del siglo XIX.

¹⁹ En la actualidad la empresa alemana Benedikt Eppelsheim construye un saxofón sub-contrabajo (al que denomina “Tubax”) en vistas a concretar el proyecto que dejó trunco Sax; de igual manera construye un saxofón al que denomina “Soprillo”, este último jamás ideado por Sax para que forme parte de su familia de instrumentos, con una tesitura a la octava justa aguda del saxofón soprano o a la quinta justa aguda del soprano.

caña simple, el cual más tarde Adolphe tomaría como punto de partida para el desarrollo del saxofón.

La capacidad y genialidad de Sax como inventor fueron a la par de su tesón para difundir e introducir rápidamente el instrumento en la escena musical de la Europa Occidental de la época. En 1841 presentó el saxofón en una exhibición en Bruselas ganando el segundo premio (Medalla de Plata) por su invento, galardón que fue rechazado por el mismo alegando que recibiría un primer premio o nada. Este hecho, más una invitación del rey Luis Felipe (Francia) para que participe de un proceso de remodelación de las bandas militares francesas, motivaron que hacia 1842 Sax se instalase en París recibiendo rápidamente el apoyo de personalidades como Hector Berlioz o Gaetano Donizetti así como amenazas, agravios y batallas legales con todo el *establishment* musical parisino de la época ligado a la construcción y venta de instrumentos. El 3 de Febrero de 1844 el saxofón haría su primera aparición en una sala de conciertos, la sala "Herz" de París, formando parte del *Chant Sacré* de Hector Berlioz. La obra es un sexteto de cámara para corneta, bugle, trompeta, clarinete soprano, clarinete bajo y saxofón barítono. La parte de saxofón el día del estreno sería interpretada por el propio Sax. Ese mismo año, el 1 de Diciembre, el saxofón haría su primera aparición sinfónica formado parte de la orquestación de la ópera *Le Dernier Roi de Juda* de Georges Kastner, esta vez utilizándose un saxofón bajo. Un año más tarde –y a solo tres años de su invención– lograría que el saxofón se introdujera en las bandas militares francesas, y el 22 de Junio de 1846 rubricaría la primera patente del instrumento a la que le seguirían en 1866 y 1880 sendas modificaciones a efectos de plasmar las continuas mejoras que le iría proveyendo al instrumento. En 1848 el rey Luis Felipe es obligado a abdicar lo cual sería una tragedia para Sax siendo este su principal mentor. Seguidamente, todos los pedidos a la fábrica de Sax fueron cancelados generando la inmediata bancarrota. Esta situación financiera adversa sería resuelta primero por la ayuda de un benefactor anónimo y más tarde gracias al emperador Napoleón III quien lo designaría constructor de instrumentos de su corte.

En 1857 lograría la apertura de una cátedra de saxofón como clase anexa al Conservatorio Superior Nacional de Música de París con él como profesor y en 1867 recibiría –finalmente– el primer premio y medalla de oro por su invento en una exposición de París. Cuando todo parecía encaminarse y el saxofón comenzaba a instalarse con éxito en el medio musical europeo una serie de hechos desafortunados ocurrirían: en 1870 se cierra su clase de saxofón por motivos económicos generando no solo una disminución de ingresos sino la pérdida del principal espacio existente para formar futuros intérpretes del instrumento. Sax solicitó continuar a cargo de esta sin percibir honorarios pero la petición fue desestimada.

Seguidamente, en 1873, Napoleón III –protector de Sax- deja el gobierno y en un breve lapso mueren su padre y su hermano –grandes ayudantes para la obra de Adolphe- así como importantes músicos que habían alentado al desarrollo del saxofón: Jean Georges Kastner, Gioacchino Rossini, Hector Berlioz, Daniel François Auber y François Joseph Fétis, entre otros. Finalmente, se genera una segunda situación de bancarrota que esta vez Adolphe no podría superar llevándolo en 1877 al cierre de su fábrica y posterior remate de los cuatrocientos sesenta y siete instrumentos existentes al momento en la misma.

El saxofón soprano tiene una extensión de unos cuarenta y siete centímetros y se construye en forma recta, de forma análoga al oboe o al clarinete soprano, aunque excepcionalmente podemos encontrar instrumentos con el tubo en forma curva o semicurva. Los principales fabricantes en la actualidad son Selmer (Francia), Paul Mauriat (Taiwán), Rampone & Cazzani (Italia) y Yanagisawa (Japón). La música para el mismo se escribe en clave de Sol en 2da línea, siendo un instrumento transpositor de tal forma que los sonidos escritos sonarán una 3ra menor más aguda (ej. cuando el intérprete lea un Do y/o accione la llave de Do obtendrá un Mib una 3ra menor más aguda). Otros nombres con los que se designa el instrumento –en total desuso en la actualidad- son los de saxofón soprano en Mib (tal cual aparece en los catálogos de la empresa norteamericana Buescher hacia la década de 1930, e incluso antes), saxofón agudo (Berlioz, 1882) o saxofón soprano agudo (Riemann, 1930).

Tal como se dijo anteriormente el instrumento se construye afinado en Mib, y si bien Sax planeaba la existencia de un soprano en Fa no hay indicios de que el propio Sax o fabricantes posteriores hayan jamás fabricado uno. A pesar de esto no son pocos los autores que en sus tratados de saxofón o instrumentación aseveran, erróneamente, la existencia del soprano en Fa (Teal, 1963:13; Piston, 1984:200; Casella y Mortari, 1950:107; Riemann, 1930:91; De Ville, 1908). Incluso diversos compositores han solicitado un soprano en Fa en sus obras, tal es el caso del famosísimo *Boléro* (1928) de Maurice Ravel para orquesta sinfónica²⁰; las obras –también para orquesta sinfónica- de los compositores Frédéric Bolli

²⁰ Usualmente la parte del saxofón soprano de *Boléro* se interpreta íntegramente con un saxofón soprano, un uso y costumbre que se dio a lo largo de la historia por mera practicidad: por un lado por tratarse el soprano de un instrumento mucho más corriente que el soprano, y por otro el hecho que el registro del solo de soprano tal cual fue escrito se circunscribe perfectamente a la extensión del saxofón soprano, permitiendo que en vez de utilizarse tres tipos de saxofones (soprano, soprano y tenor) se empleen solo los dos últimos. A pesar de esto se desatiende el aspecto tímbrico, siendo el soprano y el soprano instrumentos, en este aspecto, emparentados pero no idénticos. Dicha tendencia se dio desde el día del estreno cuando Marcel Mule tomo la decisión de tocar la parte de soprano íntegramente con el saxofón soprano, previa transcripción de la misma. Al notar que Ravel, quien estaba entre el público, no lo advirtió –o no opinó al respecto- la práctica continuó hasta nuestros días (Mule en Rousseau, 2012:101-102). A partir de la presente investigación se pudieron rastrear únicamente cuatro interpretaciones en todo el mundo donde se ha interpretado *Boléro* utilizando un saxofón soprano, tal cual lo

(Suiza) o Geng Shiqui (China) tituladas *Je suis ravi de vous revoir, Monsieur Ravel!* (1990) y *Havanaise* (2012) respectivamente; o la pieza *Scotter, Sud-Est* (1961) del italiano Renato De Grandis para ensamble de cámara. En todos los casos la parte de soprano —a pesar de estar pensada para un instrumento en Fa— puede tocarse perfectamente con un instrumento en Mib.

En lo que respecta al timbre del instrumento, con lo complejo que puede resultar ensayar una descripción de este, vale atenerse a la definición del mismo que nos brinda Berlioz (1882:233): “la calidad tímbrica del saxofón soprano es mucho más penetrante que la de los clarinetes [soprano] en Bb o en Do, sin llegar a tener la brillantez punzante y estridente del pequeño clarinete en Eb [*piccolo* o requinto]”.²¹ Vale destacar como Berlioz describe el timbre del saxofón soprano siempre comparativamente con respecto a los diferentes clarinetes, probablemente por ser estos últimos mucho más conocidos y escuchados al momento de escribir su tratado. Podría agregarse que las zonas grave y media de la tesitura poseen cierta nasalidad semejante al oboe, la cual también se percibe en menor medida en el saxofón soprano, con una notable disminución de la brillantez y estridencia del timbre en esas regiones en pos de un color sonoro mucho más cálido y aterciopelado.

4.2 Posibilidades técnico-expresivas en torno al registro, dinámicas, articulaciones y técnicas extendidas

El registro o rango de alturas convencional²² del saxofón soprano es en la actualidad, y tomando como parámetro saxofones de fabricación moderna o actual, idéntico al del resto de los miembros de la familia. El mismo se extiende desde el Sib del 2do espacio adicional inferior hasta el Fa# del 4to espacio adicional superior, alcanzando una extensión de dos octavas y una sexta menor.²³ (Véase Gráfico nro. 1).

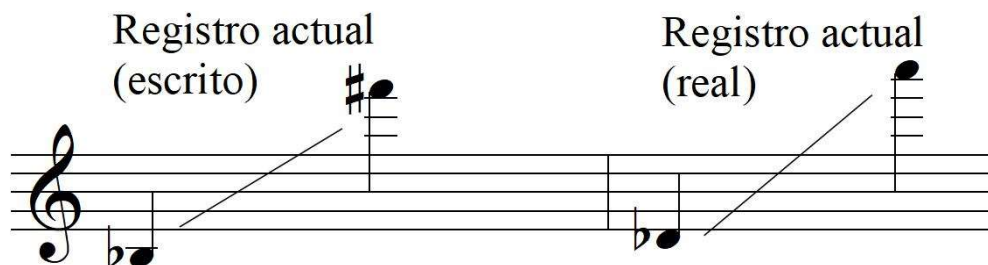
escribió Ravel, o sea, respetando la orquestación original para con los saxofones: en 1980 por la Orquesta Sinfónica de Dallas (EE.UU.) dirigida por Eduardo Mata y Michael Adamcik al saxofón soprano; en 1989 lo interpretó la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de México bajo la batuta de Jorge Velazco y nuevamente Adamcik a cargo de la parte de saxofón soprano; en 1994 lo llevó a cabo la Orquesta Sinfónica de la Rai (Italia) dirigida por Georges Prêtre durante un concierto en Turín; y en 2018 a cargo de la Orquesta “Radio Amadeus F.M. 91.1 Cultura Musical” (Argentina) dirigida por Alfredo Corral y con el autor del presente trabajo a cargo del saxofón soprano. Esta última puede entenderse como la primera vez que *Boléro* es interpretado con el solo original de saxofón soprano en Sudamérica.

²¹ Traducción realizada por el autor del presente trabajo.

²² El término convencional se emplea para diferenciarlo del registro sobreagudo que se comentará más adelante.

²³ Algunos saxofones de la familia poseen en la actualidad llaves adicionales que permiten aumentar el rango hacia el agudo (como es el caso de la llave de Sol agudo de algunos saxofones soprano) o hacia el grave (como es el caso de la llave de La grave de algunos saxofones barítono, bajo y contrabajo). De la misma forma algunos saxofones de diseño antiguo poseen una extensión reducida como es el caso de los saxofones soprano Yanagisawa modelo SN-981 con una extensión hacia el agudo limitada hacia el Mi de la 3ra línea adicional superior

Gráfico Nro. 1



Druet (1963) divide el registro del saxofón en tres porciones: grave, medio y agudo. Esta división, si bien el autor la escoge probablemente con fines pedagógicos, resulta especialmente útil ya que permite reconocer en cada zona del registro características tímbricas propias así como problemáticas técnicas particulares (Véase Gráfico nro. 2).

Gráfico Nro. 2

División de registros del saxofón según Robert Druet (1963)



Resulta importante entender que el registro actual que posee el saxofón soprano es fruto de una evolución que se ha dado desde la invención de este hasta mediados del siglo XX, signada por constantes mejoras técnicas llevadas a cabo por las principales empresas encargadas de manufacturarlo. Hasta ca. 1920 los saxofones soprano poseían un registro que se extendía del Si grave (2do espacio adicional inferior) hasta el Re agudo (3er espacio adicional superior), comprendiendo dos octavas y una tercera menor, siendo ésta la descrita por autores como Klosé (1957) en su método para saxofón o por el propio Berlioz (1882) en su tratado de instrumentación. La afamada empresa francesa Evette Schaeffer fabricaba

o los Selmer modelo Mark VI, algunos de los cuales detienen su extensión aguda en el Mib de la 3ra línea adicional superior.

incluso un modelo con una extensión menor, hasta el Do# agudo (2do espacio adicional superior) y doble llave de octava. Hacia aproximadamente finales de la década de 1920 el rango ya comenzaría a extenderse en un semitono hacia el grave (alcanzando el Sib del 2do espacio adicional inferior) y hacia el agudo (extendiéndose hasta el Mib de la 3ra línea adicional superior), alcanzando una extensión de dos octavas y una cuarta justa. A partir de ese momento el instrumento iría ganando una mayor extensión hacia el agudo llegando hasta el registro actual anteriormente descrito.

Si se repasan distintos tratados de instrumentación o saxofón, de diferentes épocas y autores, se puede observar plasmada en los mismos la evolución que ha tenido el registro del instrumento a lo largo de la historia, así como la disparidad o falta de consenso sobre el mismo presente en la literatura. (Véase Gráfico nro. 3).

Gráfico Nro. 3

Registro del saxofón soprano según diferentes autores
(sonidos escritos)

Klosé (1957)	Ficher y Siccardi (1942)	Casella y Mortari (1950)	Piston (1984)
Berlioz (1882)	Olazabal (1954)		
	Riemann (1930)		

A los fines prácticos en la actualidad los compositores pueden emplear sin problemas el registro actual del instrumento citado en el Gráfico nro. 1. En el caso que el intérprete cuente con un instrumento que no posee las llaves para producir los últimos sonidos del registro agudo podrá obtener los mismos empleando digitaciones alternativas. Sin embargo, ciertos trinos o trémolos, así como algunas técnicas extendidas que requieran el uso de esas llaves faltantes, como determinados cuartos de tono, multifónicos o trinos tímbricos (*bisbigliando*), pueden resultar impracticables. En el caso que el instrumento no posea la llave de Sib grave –extraño

de encontrar en la actualidad- dicho sonido será imposible de obtener. Por otra parte, si bien un intérprete con cierta experiencia con el instrumento podrá obtener sin demasiados problemas el registro completo del mismo, incluso los sonidos más extremos del registro agudo, cabe destacar que sobre todo los últimos tres o cuatro sonidos de dicha porción poseen cierta dificultad intrínseca de emisión y afinación, situación que debería ser tenida en cuenta por quien decida utilizarlos. De la misma forma ciertas notas como el Sib grave (2do espacio adicional inferior) así como la zona que se extiende desde el Sol# (del 1er espacio adicional superior) hasta el Si (del 2do espacio adicional superior) poseen una tendencia a presentar – en prácticamente todas las marcas y modelos actuales- cierta elevación en la afinación la cual con la debida práctica puede solucionarse a través del uso de digitaciones alternativas y/o ajustes específicos en la embocadura.

Finalmente, en lo referido a la escritura para el instrumento en partes de conjunto vale tomar en cuenta la advertencia de Miller (2015) y Herrera (1987) quienes aconsejan emplear el saxofón soprano en el registro que se extiende del Re grave (1er espacio adicional inferior) al Re agudo (3er espacio adicional superior), considerando que en esa porción del registro el instrumento posee su timbre más característico o idiomático, tornándose algo oscuro hacia el extremo grave así como punzante, estridente y con probables problemas de afinación hacia el agudo.

En lo referido al registro sobreagudo (llamado también *altissimo* o *top tones*) el mismo hace referencia a aquellos sonidos que exceden al Fa# del 4to espacio adicional superior. Hasta ese sonido inclusive se habla de registro convencional y se caracteriza porque el instrumento posee llaves específicamente diseñadas para producir cada uno de los sonidos que lo componen. El registro sobreagudo, por su parte, posee un rango diferente en cada miembro de la familia de saxofones y la extensión de este dependerá no solo del tipo de saxofón sino de la pericia que tenga el intérprete para obtener los sonidos. Para la emisión del registro sobreagudo se requiere de digitaciones especiales –las cuales difieren de un tipo de saxofón a otro, e incluso para un mismo sonido existen múltiples opciones según las preferencias del intérprete o las características del instrumento- así como de una cuidadosa técnica de embocadura, un correcto flujo de aire y una adecuada posición de la lengua y la garganta.

Mucho se ha discutido a lo largo de la historia entre los intérpretes si el registro sobreagudo debe considerarse excepcional (técnica extendida) o bien debe formar parte fundamental de la técnica del instrumentista. Lo cierto es que a lo largo de los años nos encontramos con intérpretes de todos los géneros y en todos los tipos de saxofones que han

hecho un uso corriente y excelente del mismo así como otros que han sido esquivos a su empleo. De la misma forma, hallamos gran cantidad de repertorio que lo utiliza –de forma escueta o extensa- así como un sinnúmero de compositores que en sus obras evitan el mismo.

En el caso del saxofón soprano el tratamiento del registro sobreagudo merece una consideración aparte por varios motivos. En primer lugar, si bien el mismo es posible, posee una enorme dificultad de emisión y una gran inestabilidad en la afinación. Obtener los sonidos con cierta musicalidad en el contexto de una frase musical con un matiz y una articulación dada resulta extremadamente complejo. Por otro lado, no se ha podido dar al momento con una bibliografía que proponga un método para estudiar el mismo en el saxofón soprano—lo cual sí ocurre con los miembros más utilizados de la familia, los cuales cuentan con una enorme literatura dedicada al tema- por lo que su difusión entre los intérpretes es baja, muchos no conocen digitaciones para obtener los sonidos o bien consideran innecesario su estudio. Finalmente, debe aclararse que la utilización del registro sobreagudo en el saxofón soprano es realmente excepcional tanto en la literatura académica como en los géneros populares. Miller (2015) lo considera impracticable mientras que Easton (2018) lo considera de producción muy limitada.

En cuanto a la extensión de este existe cierta discrepancia entre los diversos autores consultados: Londeix (1989) considera posible hasta el Si sobreagudo (5ta línea adicional superior), mientras que Kientzy (en Chautemps et al., 1990) limita su posibilidad hasta el La del 5to espacio adicional superior. En 2015 el autor del presente escrito consultó sobre el tema a los saxofonistas David Brutti (italiano, principalmente abocado al género académico) y Benjamin Perkoff (estadounidense, dedicado al género popular) y ambos coincidieron en que el límite posible del mismo es el Re de la 6ta línea adicional superior. Ambos incluso compartieron digitaciones específicas para su obtención las cuales llamativamente difieren en gran manera entre ambos intérpretes. (Véase Gráfico nro. 4).

Gráfico Nro. 4

Posibilidades del registro sobreagudo según diferentes autores
(sonidos escritos)

The diagram shows a musical staff with a treble clef. It is divided into three sections. The first section, labeled 'Kientzy (en Chautemps et al., 1990)', shows a note on the first line of the staff with a line extending upwards to a dot above the staff. The second section, labeled 'Londeix (1989)', shows a note on the second line with a line extending upwards to a dot above the staff. The third section, labeled 'Perkoff; Brutti (en Arturi, 2015)', shows a note on the second line with a line extending upwards to a dot above the staff.

Kientzy (en Chautemps et al., 1990) Londeix (1989) Perkoff; Brutti (en Arturi, 2015)

En lo referente al rango dinámico y articulaciones, las posibilidades del saxofón soprano son idénticas a las del resto de los miembros más corrientes de la familia, con algunas particularidades para tener en cuenta. Desarrollar un rango dinámico extenso, con la capacidad de obtener desde los *pp*²⁴ más suaves hasta los *ff* más intensos, se encuentra directamente relacionado a la práctica del intérprete con el instrumento y una adecuada elección del equipamiento o *setup* (boquilla, abrazadera y caña), siendo frecuente que el instrumentista que no está habituado al soprano comience a tocarlo en matices entre intermedios y fuertes, con un rango de intensidades sonoras limitado. Lo más complejo en lo referente al matiz es lograr intensidades por debajo de lo que puede entenderse como un *mf* o *mp*, así como realizar un *diminuendo* a partir de un sonido dado, en el sector agudo del registro. Si bien son cuestiones que una técnica depurada y cierta experiencia con el instrumento pueden resolver, siempre debe cuidarse cierta tendencia a un descenso en la afinación o a una interrupción no deseada y abrupta en el sonido cuando se lleve a cabo.

En lo que respecta a las articulaciones la principal dificultad –en cuanto a complejidades particulares del saxofón soprano- vuelve a estar relacionada con la porción más extrema del registro agudo, especialmente a partir del Do de la 2da línea adicional superior. Aquí la complejidad no se encuentra en el tipo de articulación a realizar en sí mismo (ya sea iniciar un pasaje *legato* en dicha porción del registro o bien realizar un *staccato*, *staccatissimo*, *portato* o *non legato*) sino en el propio ataque del sonido. Sin pretender ahondar en un tema complejo de la técnica del saxofón, se debe entender al ataque como la secuencia de pasos que da

²⁴ Se hace referencia a las abreviaturas de matiz corrientemente usadas: *pp*= *pianissimo*, *p*= *piano*, *mp*= *mezzo piano*, *mf*= *mezzo forte*, *f*= *forte*, *ff*= *fortissimo*, etc.

inicio al sonido, en el cual la embocadura, el flujo de aire que se maneje y la posición de las diferentes estructuras de la cavidad bucal cobran una importancia crucial. En el saxofón es posible atacar un sonido de diferentes formas: con un golpe de lengua (como diciendo las sílabas “tu”, “du” o “lu”, implicando cada una distintos tipos de contacto de la lengua con la caña y por lo tanto diferente rudeza en el ataque); con el simple influjo de aire a través del tubo sonoro (como diciendo “Aaah”, “Eeeeh”, “Fffff”, “Shhh”, etc.); o bien con un “golpe” de garganta (pensando en las sílabas “ku” o “ju”), esto último casi exclusivamente reservado para el doble o triple ataque. Cualquiera sea el modo de ataque que se escoja, según los requerimientos de la composición y la articulación empleada, el inicio del sonido será tanto más difícil a medida que ascendemos en el registro, complejizándose aún más si se pretende realizar en matices suaves. Por otro lado, el *legato* entre dos sonidos en intervalo ascendente, partiendo de uno del registro grave o medio hacia otro del registro agudo, no presenta la mencionada problemática del ataque –por iniciarse el mismo en una porción media o grave del rango de alturas- aunque abordar el sonido más agudo con una adecuada emisión, correcto matiz y afinación suele ser una tarea para nada sencilla, siendo más difícil cuanto más aguda sea la nota destino, cuanto más rápido deba ligarse el intervalo y cuanto más amplio sea el mismo.

En cuanto a las técnicas extendidas prácticamente todas las posibles en el resto de los saxofones son aplicables al soprano. Kientzy (1982) describe más de cien multifónicos posibles y Londeix (1989) especifica excelentes digitaciones para concretar cuartos de tono, trinos tímbricos (*bisbigliando*) y trémolos. Algunas, sin embargo, presentan una excesiva dificultad general en su realización que debe ser tenida en cuenta, como los sonidos sobreagudos y los sonidos de trompeta/trompa (estos últimos consistentes en hacer vibrar los labios como al tocar un instrumento de viento metal con la embocadura directamente sobre el orificio del tudel, sin boquilla. Londeix [1989] no los trata ni brinda digitaciones para los saxofones soprano ni soprano).

Otras, por su parte, presentan una dificultad puntual cuando deben ser realizadas en la porción final del registro agudo, como el doble y triple *staccato*; el *frullato* y el *growling*, los cuales son especialmente difíciles atacando directamente el sonido con el efecto, tornándose de mejor funcionamiento si se llega al registro agudo –realizando el efecto- desde una zona más grave; el ataque *half tongue* o *étouffé* (basado en atacar un sonido dejando parte de la lengua en contacto con la caña para atenuar las vibraciones de ésta); los trémolos entre un sonido del registro agudo y otro del registro medio o grave; la respiración circular (debido a la gran dificultad para mantener la afinación estable en esta zona); entre las principales. Algunas como los sonidos de llaves (llamados también *key clicks* o *key pops*) resultan fácilmente

posibles pero con un mínimo volumen, Londeix (1989) incluso desestima su uso en el soprano debido a su escasa sonoridad, lo cual es aún más aplicable al soprano. De forma similar los diferentes tipos de *slap* son siempre posibles aunque con una intensidad sonora algo menor a los otros saxofones de la familia. Por su parte, todas aquellas técnicas extendidas que exijan ser realizadas únicamente con el tudel y la boquilla deben ser desechadas por la imposibilidad de desmontar el primero de ellos del cuerpo del instrumento.

Finalmente vale realizar un comentario en torno a la agilidad del instrumento. Kientzy (1990) establece algo así como un *ranking* de agilidad entre los siete saxofones de la familia –pudiendo entender esta cualidad como la capacidad de cada uno de ellos de reaccionar con mayor o menor prontitud ante la demanda del intérprete- que es el siguiente (del más ágil al menos ágil en su capacidad de respuesta): contralto, soprano, tenor, soprano, barítono, bajo y contrabajo. O sea, puede notarse como el instrumento que atañe al presente trabajo se presenta como de una agilidad intermedia con respecto a los otros integrantes.

4.3 Su empleo en la música académica y popular. Repertorio. Intérpretes.

El saxofón soprano se ha empleado a lo largo de la historia de igual manera tanto en la música académica como en los géneros conocidos como “populares”, con particularidades en la forma en que se ha solicitado su empleo. Sin embargo, la asiduidad en su utilización lejos está de ser la de los otros miembros de la familia de saxofones más corrientes.

Dentro de la música popular el saxofón soprano aparece con mayor frecuencia fundamentalmente hacia el último cuarto del siglo XX y predominantemente ligado al jazz. Es así como podemos verlo formando parte de conjuntos del género con formaciones que asiduamente poseen tres, cuatro o cinco intérpretes (“jazz combos”), siendo rara su inclusión dentro de la orquesta de jazz típica o *big band*²⁵. Lo podemos encontrar también en el blues, el rock, la música klezmer o el tango, por citar solo algunos géneros donde se ha podido detectar fehacientemente su uso. En la Argentina el soprano no ha podido hacerse un lugar en los conjuntos de música popular del país, pudiendo encontrar a la fecha muy pocos ejemplos de su utilización. Un caso es el del saxofonista argentino Darío Dolci, quien hace uso

²⁵ La fila de saxofones de una *big band* posee típicamente dos saxofones contraltos, dos saxofones tenores y un saxofón barítono. Sin embargo, compositores como Roger Frampton (Inglaterra), Ellen Kirkwood (Australia) o Vinny Golia (Estados Unidos) han empleado el saxofón soprano en piezas orquestales de jazz de su autoría y conformado agrupaciones propias que lo incluían. Por su parte, orquestas de jazz como la “Paris Jazz Big Band”, la “Bim Bam Orchestra” o la “Clare Fischer Big Band” han sabido emplear el instrumento en sus filas en diversas oportunidades.

de este al menos desde la primera década del siglo XXI, dentro del jazz, la música improvisada y experimental. Otro ejemplo de su inclusión en la música popular dentro del ámbito de la Argentina es la introducción de este en el ensamble institucional de tango del D.A.Mus.-U.N.A. durante el año 2014, con el autor del presente trabajo como intérprete de este y bajo la dirección del Mtro. Bernardo Monk, abordando tangos, milongas y valeses de diferentes épocas.

Dentro de la música académica el saxofón soprano se ha usado tanto en obras originales²⁶ como en transcripciones o arreglos de obras para otros instrumentos. En el segundo de los casos su utilización se ha dado fundamentalmente desde finales del siglo XX empleándolo en piezas de música de cámara, generalmente en asociación con el piano. Otro frecuente uso de este es en arreglos para ensamble u orquesta de saxofones, por lo general a partir de obras originalmente para orquesta sinfónica, dándole al saxofón soprano el rol de la voz más aguda del conjunto. En todos los casos la práctica más corriente es asignarle al instrumento una melodía originalmente destinada a una flauta (traversa o dulce), oboe, clarinete soprano o requinto, trompeta, violín, saxofón soprano o contralto, voz de soprano o a la mano derecha del piano. Probablemente el arreglo más famoso en el cual se ha usado el saxofón soprano es en la suite de concierto *The Boy Friend* (1971), para orquesta sinfónica, del compositor inglés Peter Maxwell Davies. Dicha suite es una adaptación para concierto, realizada por el propio compositor, a partir de la música que arregló para la película del mismo nombre del cineasta estadounidense Ken Russell. Dicha banda sonora es a su vez un arreglo de la música compuesta por el inglés Sandy Wilson para su comedia musical llamada *The Boy Friend* (1954), sobre la cual se basa el *film* de Russell.

En lo que respecta al repertorio original para el instrumento vemos su inclusión en obras para instrumento solo, de música de cámara (con múltiples y variadas formaciones), música con medios mixtos y conciertos para solista, así como formando parte del orgánico de la orquesta sinfónica tanto en obras puramente instrumentales como en óperas. Acerca de su utilización dentro de la banda sinfónica o ensamble/ orquesta de vientos el saxofón soprano nunca ha logrado afianzarse dentro de su orgánico. Su empleo dentro de dicho tipo de agrupación es excepcional y no han podido detectarse a la fecha bandas que cuenten con un saxofón soprano en su plantilla estable. A pesar de esto, Aubert y Landowski (1959: 60-61) incluyen al saxofón soprano como miembro estable de las charangas²⁷ que dispongan de 30

²⁶ Entendiendo como originales tanto aquellas pensadas desde su concepción inicial para el instrumento, así como las que surgen de una adaptación para el mismo a partir de otra obra, pero realizadas por el propio compositor de la misma.

²⁷ Los autores entienden por "charanga" al conjunto sinfónico compuesto por instrumentos de viento metal, saxofones y percusión.

a 60 músicos, siguiendo en su aseveración los criterios del Coronel Pierre Dupont, ex director de bandas de la Guardia Republicana de Francia. Algunas obras para agrupaciones sinfónicas compuestas por vientos y percusión que lo incluyen son *Matins* (2007) de Marilyn Schrude (EE.UU.), *Tijdreis* (2001) de Micha Hamel (Holanda), *Classical & Scores Suite* (2008) de Doug Clyde (EE.UU.), *Perturbation* (2001) y *Perturbation 2* (2008) de Hans de Jong (Holanda), *Free or not* (1972)²⁸ de Bon Maarten (Holanda), *Phaeton's horses*²⁹ (2001) de Wim Laman (Holanda), *Tetok* (1977) de Hans-Joachim Hespos (Alemania) y *Elements of logic: IV-72*³⁰(1972) de Jos Kunst y Jan Vriend (Holanda). A su vez Luc Brewaeys (Bélgica) emplea el saxofón soprano –junto a otros saxofones tocados por el mismo intérprete de forma sucesiva– como solista con banda sinfónica en su obra *Kientzyphonie, Symphony N° 4* (1992), y de igual forma ocurre en la pieza *Double Concerto for soprano and bass saxophones and concert band* (1984) de Brian Israel (EE.UU.).

Luego de este pequeño paréntesis en lo referido a la música para banda sinfónica con saxofón soprano, cabe señalar que el repertorio original para el instrumento puede dividirse en al menos tres etapas: 1) siglo XIX (desde la invención del instrumento hasta finales de siglo); 2) desde los primeros años del siglo XX hasta 1979; y 3) desde 1980 hasta nuestros días. Dicha división surge a partir de la evolución que ha sufrido su repertorio, con características propias en cuanto al caudal y tipo de obras que encontramos en cada período.

Durante el siglo XIX encontramos una única pieza original para el mismo: *Bravura* del compositor, director de banda militar y saxofonista francés Antoine Grimal. La obra fue compuesta en 1879, siendo un dúo para saxofón soprano o clarinete *piccolo* en Mib y piano acompañante. En la portada se advierte que existe además una versión para saxofón o clarinete soprano en Sib. Está dedicada a François Millereau, un editor de partituras y constructor de instrumentos francés de la época, quien es a su vez el editor de la pieza en cuestión. Grimal fue alumno de saxofón de Adolphe Sax en el Conservatorio de París, obteniendo un segundo premio en su clase en 1865 y seguidamente un *Premier Prix* en 1866, siendo algo inusual que sus alumnos obtengan un segundo y un primer premio en la clase, lo cual demuestra su capacidad y talento. La obra constituye una “joya” y un “misterio” al mismo tiempo. Por un lado, es la primera pieza de la historia de la música en la cual se emplea un saxofón soprano, y al mismo tiempo la única que lo emplea en el siglo XIX, debiendo rastrear hasta bien entrado el siglo XX otra obra que lo utilice de forma solista como aquí ocurre. Por

²⁸ No emplea instrumentos de percusión.

²⁹ Incluye además piano, contrabajo y coro.

³⁰ No emplea instrumentos de percusión.

otro lado, que Grimal haya escogido al soprano como instrumento principal de una composición infunde intriga e incertidumbre por varios motivos: no hay registros que Sax enseñe el instrumento en su cátedra del Conservatorio de París, no se posee información sobre instrumentos construidos en la época más allá del que formaba parte de la colección personal de Sax y, finalmente, el nivel de dificultad técnica que conlleva la composición. Esto último llama la atención sabiendo de las complicaciones en cuanto a mecánica y afinación con que contaban los saxofones soprano del siglo XIX, lo cual obviamente se hace extensivo al soprano. Estilísticamente la obra está compuesta como un solo instrumental con acompañamiento de piano en una forma asimilable a un tema con variaciones, con cuatro secciones contrastantes que se cimientan a partir de una variación del material motivico tomado de cada una de las anteriores, añadiendo cambios de movimiento, carácter y tonalidad en cada una de ellas. El estilo melódico y armónico responde más al período Clásico o Romántico temprano que a las corrientes en boga de la época en que fue concebida. Esta tendencia casi escolástica, o con escasas pretensiones vanguardistas, es una constante en casi todas las piezas de música de cámara con saxofón del siglo XIX –generalmente dúos con piano u obras para conjuntos de saxofones- que en su amplia mayoría corresponden a compositores belgas o franceses de mediados y fines del siglo XIX, escasamente conocidos y cuyas composiciones tenían como principal objetivo ser interpretadas en el marco de la cátedra de saxofón de Adolphe Sax en París, ya sea como material de estudio o de examen.

A continuación pueden verse dos pasajes que demuestran las exigencias técnicas demandadas (Gráficos nro. 5 [*cadenza* de compás 23] y nro. 6 [primeros 6 compases del *Allegretto* final]) así como la portada original de la obra (Gráfico nro. 7).

Gráfico Nro. 5

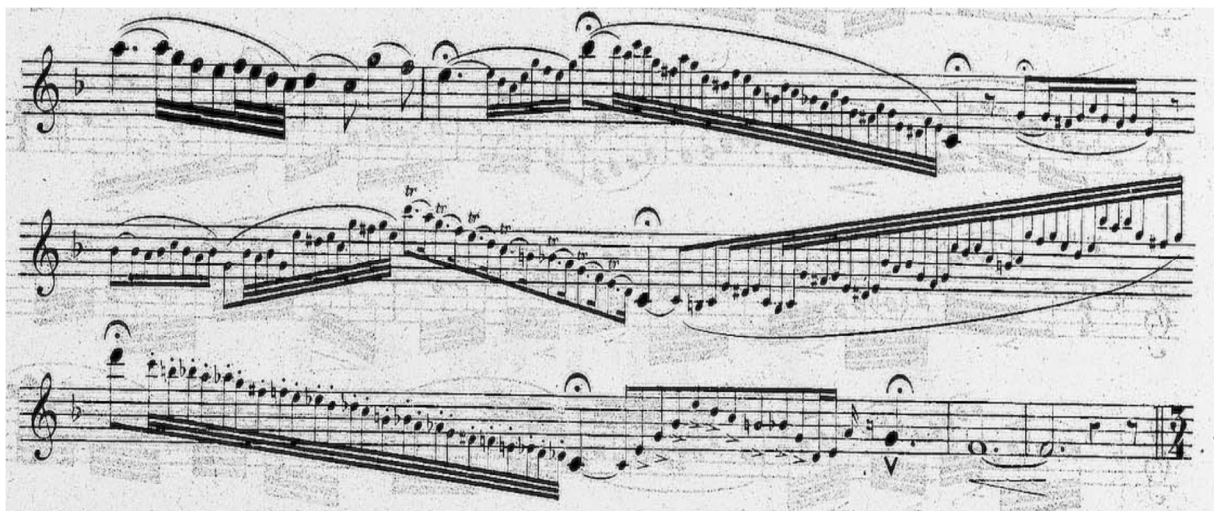


Gráfico Nro. 6

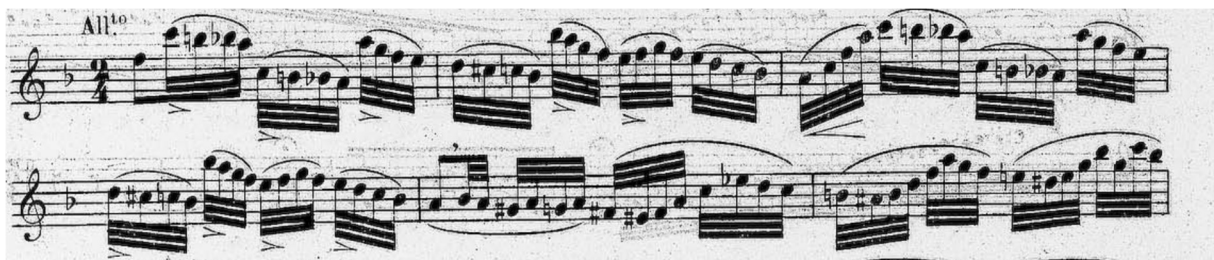


Gráfico Nro. 7

C.1879

Dédié à M^r MILLEREAU.

BRAVURA

SOLO

POUR

SAXOPHONE SOPRANINO


ou Clarinette en MI \flat

composé avec accompagnement de Piano

PAR

A. GRIMAL


Chef de Musique au 28^{me} Reg^t d'Infanterie.

Prix  5

Prop^t pour tous pays. *Ent. Stat. Hall*

Le morceau existe également pour Saxophone ou Clarinette en SI \flat .

PARIS,
MILLEREAU, Editeur et Fabricant d'Instruments de Musique.
Fournisseur de l'Armée et des Conservatoires.
66, Rue d'Angoulême, Pavillon de l'Horloge



A partir de los primeros años del siglo XX y hasta aproximadamente 1980 el saxofón soprano se utilizaría de forma excepcional, observándose un repertorio que lo incluye muy limitado en cantidad, comparativamente al cultivado por los saxofones más corrientes y a la gran cantidad de obras que comienzan a incorporarlo con posterioridad a este período. Sin embargo, resulta llamativo que entre los compositores que lo escogen aparezcan figuras destacadas de la historia de la música occidental como Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos y George Gershwin, así como compositores de gran renombre dentro de la escena musical

internacional contemporánea como Hans-Joachim Hespos, Bohuslav Martinů o Hans Werner Henze. Otra circunstancia destacable es que gran parte de las obras que encontramos en este período son piezas orquestales que incluyen al saxofón soprano en su orgánico, lo cual no debe pasarse por alto dado que el saxofón en general –y menos aún el soprano– es un instrumento que hasta el momento actual no supo afianzarse como miembro estable de la plantilla orquestal. Por otro lado hacia ca. 1960 empiezan a aparecer obras para conjuntos de saxofones que incluyen al soprano, lo cual sería una constante a partir de 1980.

Muchas obras gestadas en esta época surgen dentro de un proyecto específico del cual el instrumento formaba parte. Es el caso de las obras para ensamble de doce saxofones compuestas para el conjunto de Jean-Marie Londeix (pionero en formar un ensamble de doce saxofones en el Conservatorio de Música de Burdeos³¹, formación que hacia finales del siglo XX terminaría consolidándose como un orgánico “tipo” conformado por un saxofón soprano, dos sopranos, tres contraltos, tres tenores, dos barítonos y un bajo); las obras para septeto de saxofones generadas a partir de la intención del destacado saxofonista y pedagogo belga François Daneels de formar un conjunto formado por los siete saxofones de la familia (desde el soprano hasta el contrabajo) en torno al Real Conservatorio de Música de Bruselas³²; y aquellas destinadas a ser interpretadas por la orquesta de Paul Whiteman (compositor, director de orquesta y violinista estadounidense), la cual contaba con un saxofón soprano de regular aparición. A continuación se citan algunas de las obras creadas durante este período, por orden cronológico: *Skyscrapers* (1923-24), para orquesta sinfónica, de John Alden Carpenter (EE.UU.); *A suite of serenades* (1924), para orquesta sinfónica, de Victor Herbert (Irlanda); *Rhapsody in blue* (1924, versión original), para orquesta de jazz, de George Gershwin (EE.UU.); *Circus day. Eight pictures from memory* Op. 18 (1925), para orquesta sinfónica, de Deems Taylor (EE.UU.); *Boléro* (1928), para orquesta sinfónica, de Maurice Ravel (Francia); *Les trois souhaits* H. 175 (1928-29), ópera, de Bohuslav Martinů (Rep. Checa); *American rhapsody* (1927), para orquesta sinfónica, de George Bruhns (EE.UU.); *Rudá. Dio d'Amore* (1951)³³, ballet y poema sinfónico, para orquesta, de Heitor Villa-Lobos; *Drei sinfonische etüden* (1956, revisada en 1964), para orquesta sinfónica, de Hans Werner Henze (Alemania);

³¹ Conocido posteriormente como el “Ensamble Internacional de Saxofones de Burdeos”.

³² Dicho proyecto incluía la realización de una película sobre la vida de Adolphe Sax a cargo del cineasta Jean Délire, y la música de la misma estaría a cargo del septeto formado por Daneels para el cual se encargaron una serie de obras.

³³ Según investigaciones en torno al repertorio del saxofón soprano llevadas a cabo por el autor del presente escrito, la mencionada obra de Villa-Lobos es la primera pieza de autor latinoamericano que emplea el instrumento.

Porcelaine de saxe (1958), para orquesta de cámara, de Michel Legrand (Francia); *Scotter, Sud-Est* (1961), para orquesta de cámara, de Renato De Grandis (Italia); *Sérénade déconcertante* (1964), para saxofón soprano (o clarinete *piccolo*), trompeta, violonchelo, contrabajo y clavecín (o sintetizador), de Edouard Garo (Suiza); *Cinq danses* (1965-65), para septeto de saxofones, de Roland Renerts (Bélgica); *Ventose* (1969), para septeto de saxofones, de Bernard Couroyer (Bélgica); *Interactions* (1971), para orquesta sinfónica, de Hans-Joachim Hespos (Alemania); *Chroma* (1972-74), para orquesta sinfónica y medios electroacústicos, de York Höller (Alemania); *Elements of logic: IV 72* (1972), para banda sinfónica, de Jos Kunst y Jan Vriend (Holanda); *Free or not* (1972), para banda sinfónica, de Wim Laman (Holanda); *Ronde pastorale* (1974), para septeto de saxofones, de Fernand Ruelle (Bélgica); *Saxofolies Op. 40* (1974), para septeto de saxofones, de Max Vandermaesbrugge (Bélgica); *L'arbre* (1976-80), para ensamble de diez saxofones, de Henri Sauguet (Francia); *Tori* (1977), para saxofón soprano (u otro tipo de saxofón) y shakuhachi (u otro instrumento no occidental), de Ryo Noda (Japón); *Tetok* (1977), para ensamble de vientos, de Hans-Joachim Hespos (Alemania); *Mouvements* (1978-84), para ensamble doce saxofones, de Michel Fusté-Lambezat (Francia); *Paronyms II* (1978), para saxofón soprano, soprano, contralto y barítono (un intérprete) y piano, de Karl Kohn (Austria); *A crow* (1978), para saxofón soprano y flauta travesera, de Jo Kondo (Japón); *1958 Trois chants*, (1978), para orquesta de cámara, de Paul Méfano (Irak); *Suite N° 1 for soprano sax and piano* (1979), de Laurence Dresner (EE.UU.); e *Images* (1979), para saxofón soprano, contralto y barítono (un intérprete) y medios electroacústicos, de Milton Babbitt (EE.UU.).

Desde ca. 1980 hasta nuestros días el saxofón soprano se ha usado en un gran número de obras, más de 300³⁴, para todo tipo de formaciones instrumentales y por parte de compositores de todo el mundo, siendo Estados Unidos, Rumania, Argentina, Francia, Alemania, Inglaterra e Italia los países que más material para el mismo han generado. En este período es en el que comienza a desarrollarse la producción para el instrumento de compositores argentinos, siendo *Zwei Akte* (1988-89) de Mauricio Kagel y *Sikxo* (1989) de Elsa Justel las obras que constituyen el punto de partida del corpus, de las cuales se brindará más información más adelante. Algunas características comunes presentes en gran parte del repertorio producido a partir de 1980 son: el profuso empleo de técnicas extendidas; el frecuente empleo de medios mixtos; el requerimiento por parte del compositor de que un

³⁴ Tal información surge a partir del trabajo de investigación iniciado hacia 2012 por el autor del presente escrito, consistente en la detección, obtención, recopilación y catalogación de música original para saxofón soprano. El mismo está plasmado en un archivo personal que hacia el año 2019 cuenta con más de 250 obras.

mismo intérprete toque de forma sucesiva, en la misma pieza, dos o más miembros de la familia de saxofones (a veces incluso seis o los siete miembros); y la posibilidad de reemplazar el saxofón soprano por otro instrumento afín, expresada por el propio compositor en la partitura. Algunos compositores de gran reconocimiento que han escrito para el instrumento en este período son: Luis de Pablo (España), Chaya Czernowin (Israel), Mauricio Kagel (Argentina), Elsa Justel (Argentina), Franco Donatoni (Italia), Pierre-Max Dubois (Francia), Brian Ferneyhough (Inglaterra), François Rossé (Francia), Constantin Mioreanu (Rumania), Michael Nyman (Inglaterra) y Frederic Rzewski (EE.UU.).

En lo que respecta los intérpretes dedicados al instrumento si bien el número de saxofonistas abocados al mismo es mucho menor a los que deciden interpretar el soprano, contralto, tenor y/o barítono, se puede afirmar que el número de estos se encuentra en creciente expansión desde la década de 1980 hasta el presente. De esta forma, encontramos intérpretes de saxofón soprano en muchísimos países alrededor del mundo, fundamentalmente en Estados Unidos y Europa occidental, dedicados tanto a la música académica como popular. En Argentina la cantidad de intérpretes es aun prácticamente inexistente. En líneas generales, se pueden ver alrededor del mundo instrumentistas que interpretan regularmente el saxofón soprano –a la par de los otros miembros de la familia, e incluso de forma predominante sobre otros-, y aquellos que deciden interpretarlo para presentar una obra, proyecto o espectáculo puntual, para luego abandonar su acercamiento al mismo hasta otro momento.

Las causas por las cuales aún encontramos pocos intérpretes en Argentina y el mundo dedicados al instrumento se puede resumir en un círculo vicioso ligado a su enseñanza, difusión y repertorio disponible: al existir pocas obras –académicas o del género popular-que emplean instrumento (y las que existen son poco divulgadas) se da que las posibilidades de poder escuchar al soprano en situación de concierto o a través de una grabación son muy pocas. A su vez, gran parte del repertorio pertenece a compositores de poca divulgación y casi su totalidad (a excepción de una obra) al período de los siglos XX y XXI el cual sabemos, posee menor o nula representación en las salas de conciertos en comparación con aquel compuesto entre los siglos XVII a XIX. Si el instrumento no se escucha, los futuros intérpretes no tendrán posibilidad de decidir escogerlo para su estudio (nadie decide tocar un instrumento que jamás escuchó...), ni tampoco potenciales compositores tendrán la posibilidad de apreciar sus posibilidades sonoras y generar nuevas obras. Finalmente, si no se conocen las obras ni hay intérpretes ávidos de aprender a tocar el instrumento, no habrá docentes que ofrezcan su enseñanza. Esto último es un punto muy importante, ya que se puede observar que aquellos

países que cuentan con mayor cantidad de intérpretes son aquellos en los cuales la enseñanza de los saxofones menos corrientes (fundamentalmente el soprano y el bajo) forma parte de los objetivos de los programas de estudio, presentándoles los mismos al alumnado y dándole la posibilidad que decidan estudiarlos, contando las instituciones con un instrumento y espacios físicos a tal efecto. También dichas casas de estudio poseen ensambles institucionales de saxofones que utilizan la familia completa y promueven que los estudiantes de la carrera de saxofón puedan acercarse a participar interpretando aquellos tipos que les resultan menos familiares.

A continuación se detalla una lista de intérpretes que se dedican, o han dedicado, a interpretar con mayor o menor regularidad el saxofón soprano: Anthony Braxton (EE.UU.), Vinny Golia (EE.UU.), Roger Frampton (Inglaterra), Benjamin Perkoff (EE.UU.), Wessell Anderson (EE.UU.), Rob Hall (Inglaterra), James Carter (EE.UU.), Larry Ochs (EE.UU.), La Monte Young (EE.UU.), Steve Adams (EE.UU.), David Sanborn (EE.UU.), Tom Scott (EE.UU.), Ronnie Laws (EE.UU.), Patrick Stadler (Alemania), Ryan Muncy (EE.UU.), Jeremy Ruthrauff (EE.UU.), Jay Easton (EE.UU.), David Brutti (Italia), Daniel Kientzy (Francia), Joseph Jarman (EE.UU.), Serge Bertocchi (Francia), Paul Cohen (EE.UU.), Kevin Ling (Hong Kong), Gerard Mc Christal (Irlanda del norte), Nigel Wood (Inglaterra), Jack Kripl (EE.UU.), Ferran Besalduch (España), Alejandro Arturi (Argentina), Darío Dolci (Argentina), Massimo Falascone (Italia), Lindsay Cooper (Inglaterra), John Harle (Inglaterra), Quentin Rollet (Francia), Garth Hudson (Canadá), Ian Anderson (EE.UU.), Isabella Stabio (Italia), Thierry Maucci (Francia), Federico Mondelci (Italia), Thomas Chapin (EE.UU.), Alexander Richards (Canadá), Martin Archer (Inglaterra), Farrell Vernon (EE.UU.), Jon Raskin (EE.UU.), Marie-Bernardette Charrier (Francia), Philippe Geiss (Francia), Douglas Ewart (Jamaica), Roscoe Mitchell (EE.UU.), Gianni Gebbia (Italia), Paul Mc Candless (EE.UU.), Jon Irabagon (EE.UU.), Andy Wen (EE.UU.), Les Thimming (EE.UU.), Carla Marciano (Italia), entre otros.

CAPÍTULO 5

EL REPERTORIO Y SUS COMPOSITORES

En el presente capítulo se presentará una ficha técnica de las distintas obras con saxofón soprano que resultan producto de la autoría de compositores de nacionalidad argentina. A continuación se brindará un breve perfil biográfico de la carrera musical de los distintos compositores mencionados y posteriormente algunas consideraciones generales en torno al corpus de piezas encontradas. El orden en que aparecen las obras sigue el orden alfabético del apellido de sus compositores.

5.1 Música con saxofón soprano de compositores argentinos

5.1.1 *Tres eternos minutos*, de Fabián Araya

Nombre completo de la obra: *Tres eternos minutos*

Año de composición³⁵: 2014

Instrumentación: saxofón soprano solo y narrador (mismo intérprete)

Duración aproximada: 8 minutos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la obra fue compuesta durante el año 2014 por sugerencia del autor del presente escrito al compositor a los fines de ser interpretada en el concierto destinado a la tesina de graduación (correspondiente a la Licenciatura en Artes Musicales, orientación instrumento, especialidad saxofón del D.A.Mus.-U.N.A.) del primero. La misma fue estrenada el 4 de Diciembre de 2015 en la sala "Roberto García Morillo" del D.A.Mus.-U.N.A. La partitura puede obtenerse contactando al compositor.

5.1.2 *Canon en aire de joropo*, de Rolando Budini

Nombre completo de la obra: *Canon en aire de joropo*

Año de composición: 2016

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y clarinete requinto (*piccolo*) en Mib o saxofón contralto

Duración aproximada: 3 minutos 16 segundos

Editorial: edición del autor

³⁵ En el caso de las obras que poseen varias versiones se consignará en este ítem el año de composición de la que es para saxofón soprano, indicando en "otras observaciones" la existencia de las otras versiones, el año de composición, instrumentación, etc.

Otras observaciones: la partitura puede obtenerse al compositor. La obra fue concebida en el año 2011 para dos voces instrumentales sin un orgánico específico. La versión con saxofón soprano fue realizada por petición del autor del presente escrito al compositor y estrenada por el mismo junto a Leandro Rivara en saxofón contralto en un concierto de música de cámara el día 12 de Julio de 2018 en la sala “Roberto García Morillo” del D.A.Mus.-U.N.A. Previamente a ésta existían versiones para dos saxofones contraltos y para saxofón soprano y saxofón tenor.

5.1.3 *El obelisco*, de Claudio Ceccoli

Nombre completo de la obra: *El obelisco (Choro tanguero)*

Año de composición: 2018

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 3 minutos 30 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la versión inicial de la obra data de 2008 siendo instrumentada para canto, guitarra, contrabajo y percusión. Posteriormente surgieron versiones para flautín, flauta traversa, clarinete soprano, clarinete bajo, guitarra, contrabajo y percusión; flauta traversa y guitarra; canto y clarinete soprano; y flauta traversa y marimba. La versión para saxofón soprano y piano surge a partir del pedido al compositor por parte del autor del presente escrito, pudiendo obtenerse la partitura contactando al compositor. La obra fue grabada en el disco compacto titulado *Pliegue del tiempo* (2009) de Claudio Ceccoli, editado por el sello P.A.I. Records (Producciones Argentinas e Internacionales) con la siguiente instrumentación e intérpretes: flautín (Diego Suárez), flauta traversa (Fernando Lerman), clarinete soprano (Gustavo Hunt), clarinete bajo (Pablo Pesci), guitarra de ocho cuerdas (Claudio Ceccoli), contrabajo (Fernando Botti) y batería (Rodrigo Quirós). Otra versión de la obra fue grabada en el disco compacto titulado *Tejido en casa* (2009) de la cantante Cecilia Pastorino editado por idéntico sello que el anteriormente mencionado. En este caso la instrumentación de la pieza y los intérpretes fue la siguiente: Cecilia Pastorino (voz), flauta traversa (Diego Suárez), guitarra de ocho cuerdas (Claudio Ceccoli) y percusión (Germán Gómez).

5.1.4 *Pedregullo*, de Claudio Ceccoli

Nombre completo de la obra: *Pedregullo*

Año de composición: 2018

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 2 minutos 50 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la versión inicial de la obra data del año 2004 siendo instrumentada para guitarra, flauta traversa y percusión; posteriormente se realizó otra para saxofón soprano y piano la cual fue estrenada por Fernando Lerman (saxofón soprano) y Lucas Urdampilleta (piano) el 8 de Mayo de 2008 en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, en el marco del concierto de graduación de Lerman correspondiente a su Maestría en interpretación de música latinoamericana del siglo XX. La versión para saxofón soprano y piano fue realizada por pedido del autor del presente escrito al compositor, pudiendo obtenerse la partitura contactando a este último. En el año 2004 la obra fue grabada en el disco compacto de Claudio Ceccoli titulado *Dos soles*, editado por P.A.I. Records (Producciones Argentinas e Internacionales) con el siguiente orgánico e intérpretes: flauta traversa (Adrián Altamura), guitarra de ocho cuerdas (Claudio Ceccoli) y percusión (Germán Gómez).

5.1.5 *Una épica pulpería*, de Claudio Ceccoli

Nombre completo de la obra: *Una épica pulpería*

Año de composición: 2018

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 3 minutos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la versión inicial de la obra data del año 2015 siendo instrumentada para trombón tenor y piano, posteriormente se realizó otra versión para flauta traversa y marimba. La versión para saxofón soprano y piano fue realizada por pedido del autor del presente escrito al compositor, pudiendo obtenerse la partitura contactando a este último.

5.1.6 *Mitología del viento*, de Víctor Cuevas

Nombre completo de la obra: *Mitología del viento*

Año de composición: 2018

Instrumentación: saxofón soprano solo

Duración aproximada: 5 minutos 30 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la obra surge a partir de una propuesta realizada por el autor del presente escrito, a quien la obra está dedicada, al compositor para que componga una pieza que contenga un saxofón soprano. La partitura puede obtenerse contactado al compositor.

5.1.7 *Dúo*, de Gustavo De Leonardis

Nombre completo de la obra: *Dúo para saxo soprano y piano*

Año de composición: 2017

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 6 minutos 20 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la obra surge a partir de la propuesta realizada por el autor del presente escrito al compositor para que componga una pieza que contenga un saxofón soprano. La partitura puede obtenerse contactado al compositor. La pieza fue estrenada el 31 de Julio de 2019 en la sala "Jorge Luis Borges" de la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" de la República Argentina, con el autor del presente escrito en saxofón soprano y David Lonardi al piano.

5.1.8 *Choros*, de Eduardo Hubert

Nombre completo de la obra: *Choros*

Año de composición: 1993

Instrumentación: ensamble de doce saxofones: un soprano, dos sopranos, tres contraltos, tres tenores, dos barítonos y un bajo

Duración aproximada: 7 minutos 10 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la partitura puede obtenerse contactando al compositor. La instrumentación responde al ensamble de saxofones "tipo" implementado por Jean-Marie Londeix hacia finales de la década de 1970. La pieza está dedicada al saxofonista italiano Alberto Domizi y al ensamble de saxofones Chorus que éste dirige. El ensamble Chorus (uno de los ensambles de saxofones más prestigios de Europa) nació en 1990, posee un orgánico estable idéntico al que emplea Hubert en esta composición, y fue el encargado de grabar la

obra en el disco compacto titulado *Nuova musica italiana*, lanzado en el año 2002 y editado por PH Music Worx S.R.L.

5.1.9 *Sikxo*, de Elsa Justel

Nombre completo de la obra: *Sikxo*

Compositor/a: Elsa Justel

Año de composición: 1989

Instrumentación: saxofón soprano y barítono (un intérprete) y medios electroacústicos (material electroacústico pregrabado)

Duración aproximada: 10 minutos 21 segundos

Editorial: edición de la autora

Otras observaciones: La partitura y el archivo de audio que contiene la parte electroacústica pueden obtenerse contactando a la compositora. Por su parte la partitura está disponible en el C.D.M.C. (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine) de Francia. La pieza está dedicada al intérprete de saxofón francés Daniel Kientzy, quien trabajó junto a Justel en la realización de la obra. En la propia portada de la obra se indica que la misma fue estructurada a partir de dos secuencias creadas por Kientzy con los saxofones soprano y barítono, siendo estas luego procesadas para la creación de la parte electroacústica, usando el equipamiento del Instituto para la Música Electroacústica y Experimental de la Universidad de Viena (Institut für Elektroakustik und Experimentelle Musik von der Universität Wien).

5.1.10 *Zwei Akte*, de Mauricio Kagel

Nombre completo de la obra: *Zwei Akte, Grand duo für Saxophon und Harfe*

Año de composición: 1988-89 (31 de Marzo de 1989 figura como fecha de finalización de la obra al final de la partitura)

Instrumentación: dúo para saxofón soprano, saxofón contralto y saxofón barítono (un intérprete) y arpa. Contempla la participación de dos actores o bailarines (uno masculino y otro femenino) *ad libitum*.

Duración aproximada: 29 minutos

Editorial: Peters

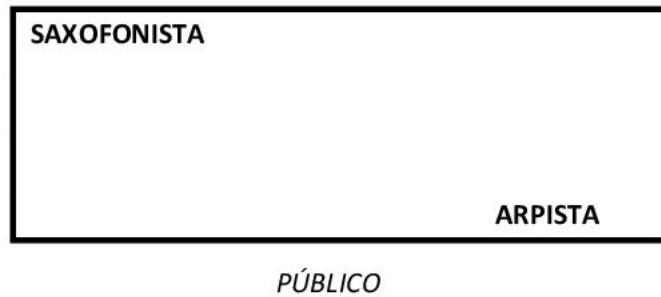
Otras observaciones: la obra fue encargada por la Alten Oper Frankfurt (Antigua Ópera de Frankfurt [Alemania]), siendo estrenada el 4 de Septiembre de 1989.³⁶ En 1991 fue lanzada una grabación de esta en el disco compacto titulado *Mauricio Kagel 2* por el sello discográfico Montaigne. Dicho disco forma parte de una serie de ocho volúmenes dedicados al compositor. En este caso los intérpretes fueron Brigitte Sylvestre en arpa y Michael Riessler en saxofones. En Argentina la obra fue presentada en al menos dos ocasiones: la primera de ellas en una serie de conciertos dados en el año 2009 en las salas de Ciudad Cultural Konex y del Instituto Goethe (ambos en la Ciudad de Buenos Aires) en el marco de sendos homenajes dedicados al compositor a un año de su muerte. En dichos eventos la dirección musical estuvo a cargo del Mtro. Marcelo Delgado y la dirección coreográfica y escénica a cargo de Diana Theocharidis; los intérpretes fueron Alejandro Soraires (saxofones), Lucrecia Jancsa (arpa) y Johanna Cessieq y Julián Garcés (bailarines). Nueve años más tarde la obra volvería a ponerse en escena, el 17 de Abril de 2018, en el Teatro Nacional Cervantes (Buenos Aires) con María Noel Luzardo (saxofones), Lucrecia Jancsa (arpa), Alina Marinelli y Diego Marcelo Gómez (bailarines) y bajo la dirección coreográfica y escénica de Diana Theocharidis.

Al inicio de la partitura aparece, a modo de prefacio, un aforismo de Elías Canetti³⁷, perteneciente a su libro de aforismos titulado *Das Geheimherz der Uhr (El corazón secreto del reloj)* que reza “Wie soll aus der Nacktheit etwas werden?” (“¿Cómo debería convertirse algo en desnudez?”). El compositor contempla dos versiones: una versión de concierto –sin la participación de actores/bailarines- en la cual estipula que se recorten, a voluntad de los intérpretes, diferentes secciones de la música a los fines de disminuir la duración de la obra. Para la misma sugiere que se evite la amplificación electrónica de los instrumentos, y en caso de llevarse a cabo debe aplicarse a ambos intérpretes por igual. También da expresa información sobre la posición que deben ocupar los instrumentistas en el escenario: el arpista debe colocarse al borde del escenario (hacia donde está la audiencia) y el saxofonista en diagonal-opuesto al mismo (véase gráfico nro. 8).

³⁶ No se pudieron obtener datos acerca de la fecha del estreno ni de los intérpretes involucrados en el mismo.

³⁷ Elías Canetti (1905-1994) fue un escritor, pensador y químico búlgaro. Escribió exclusivamente en lengua alemana logrando obtener un Premio Nobel de Literatura en 1981. A pesar de doctorarse en química hacia 1929 su actividad profesional estuvo plenamente dedicada a la literatura. Sus obras más reconocidas son *Masa y poder* (un ensayo de 1960, que tardó 35 años en escribir) y *Auto de fe* (su única novela que data de 1935).

Gráfico Nro. 8



La segunda versión, “versión escenificada” tal cual la denomina Kagel, requiere la participación de dos actores o bailarines de distinto sexo. El compositor aclara que en este caso la pieza debe aparecer en el programa de concierto con el subtítulo “para dos actores, saxofón y arpa”, y sugiere la no utilización de técnicas actorales de tipo mimo. Esta versión no contempla que se eliminen secciones musicales. Los instrumentistas no deben estar involucrados en la escena actoral debiendo posicionarse a los costados del escenario, preferiblemente detrás de un cortinado o en el foso de la orquesta, e incluso el compositor acepta expresamente que la música sea pregrabada y se pase a través de parlantes en el momento requerido.

En lo referente al libreto coreográfico Kagel da indicaciones precisas, aunque generales, acerca del argumento de este: la historia transcurre en el vestidor de un teatro en el cual se ubican dos biombos o mamparas con perchas, canastas y armarios con prendas. Ambos actores/bailarines, detrás de estas mamparas, deben comenzar completamente desnudos y comenzar a vestirse generando algo así como un *reverse striptease*. Las acciones se desarrollan con lentitud, vacilaciones, interrupciones y teatralidad, agregando diferentes ropas y accesorios, debiendo cada actor/bailarín llevar a cabo su acción como si reaccionara ante el movimiento de su par.

5.1.11 *Fin de año agitado*, de Federico Kersner

Nombre completo de la obra: *Fin de año agitado*

Año de composición: 2016

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 2 minutos 10 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la partitura puede obtenerse contactando al compositor. La versión inicial data de 2013 y fue instrumentada para saxofón contralto y bandoneón. La versión con saxofón soprano surge por solicitud del autor del presente escrito al compositor.

5.1.12 *Astitor*, de Fernando Lerman

Nombre completo de la obra: *Astitor*

Año de composición: 2018

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 2 minutos 20 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la versión para saxofón soprano está generosamente dedicada al autor del presente escrito, quien sugirió al compositor llevar a cabo la misma. La partitura puede obtenerse contactando al compositor. La versión inicial data del año 2000 y está instrumentada para flauta travesa y piano. La misma fue grabada en el disco compacto titulado *Astitor* lanzado en el año 2001 por sello discográfico P.A.I. Records (Producciones Argentinas e Internacionales), con el propio compositor como intérprete de flauta travesa y Abel Rogantini al piano.

5.1.13 *Acciones*, de Daniel Antonio Miraglia

Nombre completo de la obra: *Acciones*

Año de composición: 2015

Instrumentación: saxofón soprano solo

Duración aproximada: 11 minutos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la obra fue concebida en el año 2000 para un instrumento de viento madera indeterminado. La misma posee versiones para oboe, flauta travesa, saxofón soprano y corno di bassetto. La versión para saxofón soprano surge por petición del autor del presente escrito al compositor y fue estrenada con el primero como intérprete en la Jornada de Compositores del D.A.Mus.-U.N.A. "Nuevas vertientes sonoras" el 24 de Agosto de 2018 en la sala "Roberto García Morillo" de la mencionada casa de estudios. La partitura puede obtenerse contactando al compositor.

5.1.14 *Capricho urbano*, de Bernardo Monk

Nombre completo de la obra: *Capricho urbano*

Año de composición: 2014

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 6 minutos 50 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la obra fue compuesta durante el año 2014 por sugerencia del autor del presente escrito al compositor a los fines de ser interpretada en el concierto destinado a la tesina de graduación (correspondiente a la Licenciatura en Artes Musicales, orientación instrumento, especialidad saxofón del D.A.Mus.-U.N.A.) del primero. La misma fue estrenada el 4 de Diciembre de 2015 en la sala "Roberto García Morillo" del D.A.Mus.-U.N.A. con el autor del presente trabajo en saxofón soprano y Viviana Lazzarin en piano. La partitura puede obtenerse contactando al compositor.

5.1.15 *Intervento*, de Gustavo Palma

Nombre completo de la obra: *Intervento*

Año de composición: 2015

Instrumentación: saxofón soprano solo

Duración aproximada: 5 minutos 20 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la obra fue compuesta durante el año 2015 por sugerencia del autor del presente escrito al compositor a los fines de ser interpretada en el concierto destinado a la tesina de graduación (correspondiente a la Licenciatura en Artes Musicales, orientación instrumento, especialidad saxofón del D.A.Mus.-U.N.A.) del primero. La misma fue estrenada el 4 de Diciembre de 2015 en la sala "Roberto García Morillo" del D.A.Mus.-U.N.A. La partitura puede obtenerse contactando al compositor.

5.1.16 *Milanesita*, de Jorge Polanuer

Nombre completo de la obra: *Milanesita, milonga en dúo para saxo soprano y saxo alto*

Año de composición: 2018

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y saxofón contralto

Duración aproximada: 1 minuto 40 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la partitura puede obtenerse contactando al compositor. La obra tiene su primera versión del año 1999 instrumentada para flautín y clarinete bajo. Un año más tarde la pieza aparece en el libro *Tango para saxo* del propio compositor, editado por Ellisound S.A., instrumentada para saxofón contralto y saxofón tenor. La versión para dúo de saxofones soprano y contralto fue realizada por pedido del autor del presente escrito al compositor y estrenada el 25 de Octubre de 2018 en un concierto de música de cámara celebrado en la sala "Roberto García Morillo" del D.A.Mus.-U.N.A., con el autor del presente trabajo en saxofón soprano y Leandro Rivara en saxofón contralto.

5.1.17 *A toda costa*, de Gabriel Senanes

Nombre completo de la obra: *A toda costa*

Año de composición: 2016

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 2 minutos 50 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la versión inicial de la obra data del año 2004 para una instrumentación de saxofón soprano y piano. La versión para saxofón soprano surge por petición del autor del presente escrito al compositor. La partitura puede obtenerse contactando al compositor. Existe también una versión para violín y piano. En el catálogo de Villafruela (2018) aparece en las observaciones de la obra la leyenda "dedicada a la guardia costera" (de claro tinte humorístico y en alusión al título escogido), la misma sin embargo no puede verse en la partitura que fue obtenida del compositor.

5.1.18 *Desempate*, de Gabriel Senanes

Nombre completo de la obra: *Desempate (Zamba)*

Año de composición: 2016

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 3 minutos 10 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la versión inicial de la obra data del año 2004 para una instrumentación de saxofón soprano y piano. La versión para saxofón soprano surge por petición del autor del presente escrito al compositor. La partitura puede obtenerse contactando al compositor.

5.1.19 *Columpio*, de Gabriel Senanes

Nombre completo de la obra: *Columpio*

Año de composición: 2016

Instrumentación: dúo para saxofón soprano y piano

Duración aproximada: 3 minutos 25 segundos

Editorial: edición del autor

Otras observaciones: la versión inicial de la obra data del año 2004 para una instrumentación de saxofón soprano y piano. La versión para saxofón soprano surge por petición del autor del presente escrito al compositor, siendo la misma estrenada el 6 de Julio de 2017 en la sala “Roberto García Morillo” del D.A.Mus.-U.N.A., con el autor del presente trabajo en saxofón soprano y Viviana Lazzarin en piano. La partitura puede obtenerse contactando al compositor. En el catálogo de Villafruela (2018) aparece en las observaciones de la obra la leyenda de tinte humorístico “así llamada porque para tocarla hay que hamacarse”, la misma sin embargo no puede verse en la partitura que fue obtenida del compositor.

5.1.20 *Est (Ite Missa)*, de Daniel Teruggi

Nombre completo de la obra: *Est (Ite Missa)*

Año de composición: 2000 (Noviembre de 2000 figura como fecha de finalización en la partitura obtenida)

Instrumentación: saxofón soprano y medios electroacústicos (material electroacústico pregrabado)

Duración aproximada: 7 minutos 40 segundos

Editorial: Babel Scores

Otras observaciones: si bien la obra está editada por la editorial Babel Scores para el presente trabajo se obtuvo una copia escaneada del manuscrito original de la pieza el cual fue provisto por el compositor tras contactarlo por correo electrónico, al igual que el archivo de audio que contiene el material electroacústico. La obra fue grabada por el intérprete francés Daniel Kientzy -para quien fue escrita- y Reina Portuondo encargada del manejo de la parte

electroacústica (quienes conforman la agrupación Meta Dúo, dedicada a la puesta en escena de obras para saxofón y electroacústica), en el disco compacto titulado *Le saxophone Selon Berlioz*, editado en el año 2012 por el sello Nova Música. Previamente los intérpretes habían presentado la obra en concierto en al menos dos oportunidades: el 7 de Noviembre de 2003 en la sala “Martins Pena” del Teatro Nacional “Claudio Santoro” de Brasilia, en el marco III Encuentro Nacional de Música Electroacústica de Brasil; y el 5 de Febrero de 2004 en el aula magna del Conservatorio de Música “Jesús Guridi” (Vitoria-Gasteiz, España) en el marco de las X Jornadas de Música Electroacústica de Vitoria-Gasteiz.

5.2 Breve perfil biográfico-musical de los compositores involucrados

5.2.1 Fabián Araya

Compositor, saxofonista y flautista nacido en la Ciudad de Buenos Aires en 1986. Dedicado tanto al área de la música contemporánea como a los terrenos del jazz y la experimentación sonora, se formó en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” en flauta traversa y en el D.A.Mus.-U.N.A. en composición y dirección orquestal. Estudió a su vez con los maestros Pablo Ledesma (saxofón) y Alejandro Santos (flauta traversa).

Desde adolescente inició presentaciones en concierto logrando participar en importantes salas de Latinoamérica y Europa, así como en medios televisivos y radiales. Compartió escenario con músicos de la talla de Agustín Pereyra Lucena (Argentina), Hilliard Greene (EE.UU.), George Haslam (Inglaterra) y Yann Tiersen (Francia).

Como compositor realizó diversas incursiones en música incidental para distintos proyectos audiovisuales. En 2015 lanza su primer disco titulado *Lunático* en el que participa como instrumentista y compositor, lanzándolo a la venta en más de ciento cincuenta países y con una exitosa gira por Francia y Portugal, países en los que junto a España, ya se había presentado en 2014 formando parte de la Orquesta Metafísica. Hacia 2017 se presenta en diferentes países de Europa con su proyecto “Intervención Tango” junto al saxofonista Santiago Berros, con aproximadamente veinte shows auspiciados por el Gobierno de Portugal, recibiendo calurosas críticas en los medios periodísticos de dicho país y Alemania.

5.2.2 Rolando Budini

Nacido en la Provincia de Mendoza en 1976, es egresado de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) donde estudió dirección coral, teorías musicales, piano y órgano. Posteriormente estudió composición en el D.A.Mus.-U.N.A. teniendo como maestros destacados a Santiago Santero, Guillermo Pozzati, Eduardo Checchi, Claudio Schulkin y Luis Arias.

Integró numerosos y prestigiosos coros como jefe de cuerda, pianista y asistente de dirección como el Coro Universitario de Mendoza y el Grupo de Canto Coral. Codirige el conjunto Música Prohibita especializado en música sacra renacentista. Fue profesor de la asignatura Contrapunto en el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (C.E.A.M.C.) y ha dictado diversos cursos de arreglos musicales, entre otros, en el 4° Festival de Saxofón de Buenos Aires.

Se desempeña como profesor de las asignaturas Contrapunto, Fuga y Arreglos Corales en el D.A.Mus.-U.N.A., y Técnicas de Contrapunto en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires "Astor Piazzolla".

Obtuvo premios y menciones en diversos concursos de composición y arreglos organizados por A.Di.Co.R.A. (Asociación de Directores de Coro de la República Argentina), Gobierno de la Provincia de La Rioja (Argentina) y por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), y fue jurado en 2010 del Primer Concurso para Bandas Sinfónicas organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su arreglo sobre *La arenosa*, de Manuel J. Castilla y Guillermo "Cuchi" Leguizamón, ha sido presentado en concursos internacionales de interpretación de música popular por el coro Música Quántica, ganando éste primeros premios en los mismos. Muchas de sus composiciones instrumentales han sido interpretadas por prestigiosos grupos en Argentina, Chile, Estados Unidos y Europa. En los Países Bajos el Aurelia Saxophone Quartet, famosísimo cuarteto de saxofones integrado, entre otros, por el importante instrumentista y docente de saxofón holandés Arno Bornkamp se ha interesado en sus obras. Actualmente es doctorando en la Universidad Nacional de las Artes con su tesis sobre pedagogía del contrapunto.

5.2.3 Claudio Ceccoli

Guitarrista y compositor oriundo de la ciudad de Pergamino (Provincia de Buenos Aires) nacido en 1963. Es egresado del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo"

(actual D.A.Mus.-U.N.A.) en la especialidad guitarra y de la Escuela Popular de Música de Avellaneda (Provincia de Buenos Aires, Argentina) en la especialidad guitarra jazz.

Desde el año 1986 desarrolla una intensa actividad como intérprete, tanto como solista así como integrando diversas formaciones de cámara, destacándose su participación en el grupo Trama del cual ha sido fundador y compositor de gran parte de su repertorio, logrando grabar los discos titulados *Trama toca músicas* (1993) e *Ilusión X* (1997). Como solista ha editado diversas placas discográficas con música de su autoría y arreglos de obras de terceros realizados por él, empleando variadas formaciones instrumentales y gran cantidad de músicos invitados, como es el caso de *La sonrisa* (2002), *Dos soles* (2004), *Clown* (2006), *Trazos circulares* (2007) y *Pliegue del tiempo* (2009), *Jano* (2012) y *Tierra sin nombre* (2016). Como instrumentista se ha presentado en las principales salas de Buenos Aires y el interior de Argentina, así como de los más importantes festivales celebrados en el país como ser el Festival Internacional Mar del Plata Jazz (participando ininterrumpidamente de las ediciones desde el año 1991 hasta el 1996), Festival de Tango de la Ciudad de Buenos Aires (temporadas 2001, 2002 y 2007), Festival Jazz y otras músicas de la Ciudad de Buenos Aires (2005), Festival Internacional Guitarras del Mundo (2003, 2004, 2006 y 2009), entre otros. Algunas orquestas argentinas como la Camerata Almagro o la Orquesta Sinfónica Municipal de la Ciudad de Olavarría han interpretado adaptaciones orquestales de obras de su autoría.

Como compositor y arreglador fue distinguido con una Mención de Honor en los Premios Nacionales de Música de Argentina, edición 2000, por su obra *De regreso a las estrellas*. En el año 2005 obtuvo dos premios TRIMARG (Tribuna de Música Argentina): en la categoría "Música Ciudadana" por su disco *La sonrisa*, y en la categoría "Música étnica y folklórica" por su disco *Dos soles*. En 2008 su disco *Clown* obtendría también una mención especial de TRIMARG. En 2006 una de sus obras es elegida por el Fondo Nacional de las Artes (Argentina) para formar parte de una edición realizada por dicha entidad basada en obras para guitarra solista de doce compositores oriundos de distintos lugares de la República Argentina. Ha participado de la composición de música incidental para diversos proyectos teatrales y audiovisuales, habiendo intervenido también como actor-músico en múltiples espectáculos destacándose *Ofidio Dellasoppa y las cuerdas flojas*. Ha colaborado como guitarrista, compositor y arreglador en más de una decena de discos de colegas suyos, compartiendo grabaciones con músicos de la talla de Juan Falú, Eduardo Lagos, Domingo Cura, Raúl Olarte, Norberto Pereyra, Felipe Traine, Silvio Cattaneo, Horacio Romo, Germán Gómez, Osvaldo Burucúa, Guillermo Zarba, Rodolfo Sánchez, Hugo Romero y Andrea Vetoretti, entre otros.

En la actualidad se desempeña como docente de las asignaturas Guitarra Folklore, e Instrumento Armónico en la Escuela de Música Popular de Avellaneda (Provincia de Buenos Aires, Argentina), y de la asignatura Guitarra Tango en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Manuel de Falla”.

5.2.4 Víctor Cuevas

Compositor, guitarrista y *performer* nacido en 1977 en la Ciudad de Buenos Aires, egresado del Conservatorio Superior de Música “Astor Piazzolla” de dicha ciudad. Realizó estudios de composición en el D.A.Mus.-U.N.A. y en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Manuel de Falla”, cursando en este último la Diplomatura en Música Contemporánea, especialidad composición.

Sus obras se han presentado en importantes salas de Buenos Aires y el interior de Argentina como el Centro Cultural Recoleta, la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, Centro Cultural Konex, Teatro Nacional Cervantes, Centro Cultural “Ernesto Sábato” y la Casa de la Provincia de Misiones, entre otras.

Se desempeña como docente en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” y en la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”. Es miembro del ensamble Wonderland!, dirigido artísticamente por Marías Giuliani, como compositor y *performer*.

5.2.5 Gustavo De Leonardis

Compositor, pianista y bajista eléctrico nacido en la ciudad de Mar del Plata (Provincia de Buenos Aires) hacia 1977. Inició sus estudios musicales a temprana edad formándose en lenguaje musical y bajo eléctrico con Roberto García y continuando los mismos con Alejandro Giusti, siempre con énfasis en la música popular, fundamentalmente el jazz. Realizó estudios de piano en el Conservatorio Provincial de Música “Juan José Castro” (La Lucila, Olivos, Provincia de Buenos Aires).

Estudió composición inicialmente de forma autodidacta y posteriormente con los maestros Oscar Edelstein y Miguel Belusci, para continuar los mismos en el D.A.Mus.-U.N.A., en la cátedra de Fernando Maglia, graduándose en dicha especialidad hacia 2017.

5.2.6 Eduardo Hubert

Pianista, director de orquesta, pedagogo, investigador y compositor ítalo-argentino, nacido en la Ciudad de Buenos Aires hacia 1947 y posteriormente afincado en Italia. Es egresado de la carrera de piano en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (actual D.A.Mus.-U.N.A.) con Antonio De Raco como maestro, reconociéndose discípulo de la técnica de Vicente Scaramuzza. Hacia 1974 continúa sus estudios pianísticos en Italia con Fausto Zadra, Carlo Zecchi y Guido Agosti, y de dirección orquestal con Franco Ferrar y Leonard Bernstein. Estudió en el Conservatorio de Lausana (Suiza) donde obtuvo un Prix de virtuosité (Premio virtuosístico) y la Licence de concert en piano (1979). Previamente se graduó en la carrera de ingeniería en la Universidad de Buenos Aires.

Como intérprete aborda de igual forma tanto el repertorio solista como de cámara, impartiendo clases de música de cámara en diversas casas de estudio alrededor del mundo, como los conservatorios de Pescara (Italia) y Karlsruhe (Alemania), entre otros. Estudió composición electroacústica en el Conservatorio “Santa Cecilia” de Roma bajo la tutoría de Franco Evangelisti y análisis musical con Gino Marinuzzi Jr. Es miembro fundador del grupo de investigación Suono-Imagine.

Se destaca como organizador y promotor de destacados festivales y eventos alrededor del mundo -como el Martha Argerich & Friends, Festival Argerich y Progetto Cenacolo, entre otros- y asesor en diversos programas de orquestas juveniles en Venezuela y Argentina. Ha compartido escenario con intérpretes de la talla de Martha Argerich o Nelson Goerner y ha dirigido y se han estrenado composiciones de su autoría en todo el mundo, en muchos casos grabadas y lanzadas por distintos sellos discográficos.

5.2.7 Elsa Justel

Compositora nacida en la ciudad de Mar del Plata (Provincia de Buenos Aires) en 1944, graduándose en el Conservatorio Provincial de Música “Luis Gianneo” de su ciudad en educación musical y dirección coral. Es Licenciada en Periodismo y Ciencias de la Comunicación y se formó en artes visuales. En Buenos Aires estudió composición con Virtú Maragno, Sergio Hualpa y Eduardo Tejeda, y composición con medio electroacústicos con Francisco Kröpfl y José Maranzano. Hacia 1988 se afincó en Francia realizando una maestría en “Música por Computadora” y un doctorado en “Teoría, Estética y Tecnología aplicada a las Artes” en la Universidad de París VIII.

Ha ejercido la docencia en el conservatorio de su ciudad natal, así como en la Universidad de Marne la Vallée (Francia), dictando numerosas conferencias, seminarios y clases magistrales en Argentina, Francia, Alemania, Holanda y España. Recibió gran cantidad de premios por sus obras (Tribuna de Música Contemporánea de Argentina en 2000, Tribuna de Música Electroacústica de Argentina en 1996, Tribuna Nacional de Compositores de Argentina en 1987, Juventudes Musicales de Argentina en 1986, Radio France Culture en 2001, Stipendienpreis [Darmstadt, Alemania] en 1990, Premio Ton Bruynèl [Holanda] en 2005, entre otros) y recibió múltiples encargos de diversas instituciones de Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria, España y Canadá.

Ha sido jurado de diversos concursos de composición y presentaciones de tesis, y ha publicado numerosos artículos sobre composición electroacústica y videoarte. Su tesis doctoral sobre estructuras formales de la música electroacústica es una obra obligada de consulta en las principales casas de estudio de Estados Unidos y Europa abocadas al estudio del tema. Actualmente su actividad está centrada en la composición y realización de videoarte de forma independiente.

5.2.8 Mauricio Kagel

Probablemente uno de los compositores más importantes de música contemporánea de la segunda mitad del siglo XX a nivel internacional, Mauricio Kagel nació en Buenos Aires hacia 1931 y falleció en la ciudad de Colonia, en Alemania (su país de adopción) en 2008. Su actividad artística incluye también apariciones como director de orquesta y escenógrafo.

Realizó estudios privados de piano, órgano, violonchelo, canto, teoría musical, dirección orquestal y composición, siendo en esta última disciplina alumno de Alberto Ginastera, quien lo introdujo en el atonalismo y dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena. Formó parte de la Agrupación Nueva Música, fundada por Juan Carlos Paz, lo que le permitió llegar a Europa con un amplio bagaje en la escucha, interpretación y composición ligada al ámbito de la música contemporánea. Portador de un interés multidisciplinario desde siempre, el mismo queda plasmado en sus actividades dentro de la Cinemateca Argentina (siendo cofundador de esta hacia 1950) y como escritor de la revista Nueva Visión dedicada sobre todo al cine y la fotografía. Realizó estudios de literatura, historia y filosofía en la Universidad de Buenos Aires y se desempeñó como maestro preparador y director de la Ópera de cámara del Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires.

Hacia 1957, gracias a una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (Deutscher Akademischer Austauschdienst [D.A.A.D.]), se establece en la ciudad de Colonia (Alemania), un centro neurálgico del momento para el estudio y difusión de la música contemporánea, el cual no abandonaría jamás. Allí dirigió la Rheinland Chamber Orchestra, creó el Kölner Ensemble für Neue Musik, enseñó en el Kranichsteiner Musikinstitut de la ciudad de Darmstadt y dirigió los Kölner Kurse für Neue Musik, suplantando a Karlheinz Stockhausen, entre otras actividades. En 1974 logra que se cree la cátedra de Nuevo Teatro Musical en la Escuela Superior de Música y Danza de Colonia (Hochschule für Musik und Tanz Köln).

Ha recibido gran cantidad de distinciones y premios (Premio Fundación Koussevitzky en 1965, Premio Adolf Grimme en 1970 y 1971, Medalla Mozart de la ciudad Frankfurt am Main en 1977, Premio Erasmus en 1998, Premio Ernst Siemens en 2000, Premio Schock de la Real Academia Sueca de Música en 2005 y Premio Konex de Honor –post mortem- de la Fundación Konex en 2009, entre otros. A su vez, sus obras se han interpretado en los más destacados festivales y salas de concierto alrededor del mundo.

Con un estilo en las antípodas de lo convencional y conservador, desde siempre Kagel invita al oyente a través de su música a acercarse al hecho musical desde una renovada perspectiva donde lo experimental, lo teatral y lo gestual juegan un rol preponderante, con dosis de humor, absurdo y enigma perfectamente combinadas. Tal cual lo define Pascual (2008:198) “Puede resultar provocador, pero tan solo parece pedir al público una cierta complicidad y éste se divierte a menudo con sus propuestas por extravagantes que parezcan”. Encuadradas dentro de lo que muchos definen como “teatro musical experimental” (Michels, 1982:557) sus piezas usualmente requieren de la participación de oradores, actores, bailarines o mimos, además de solicitarle a los músicos acciones ligadas a lo actoral. Es en este campo en el cual Kagel encuentra su razón de ser y en el cual parece hallarse su aporte más genuino y original. En *Sur scene* (1960) emplea el subtítulo “obra teatral de música de cámara” lo cual describe perfectamente sus intenciones, las cuales profundizaría en *Match* (1964), *Staatstheater* (1971), *Die Eschöpfung der Welt* (1980) o *Aus Deutschland* (1981). Su producción está llena de obras donde el intérprete debe “luchar cuerpo a cuerpo” con su instrumento, donde el mismo parece ser un “obstáculo insalvable” para el músico (Ramos, 2013:215). El instrumentista se encuentra obligado a deber sobrepasar sus propias capacidades técnicas, así como las posibilidades convencionales del instrumento, en una “lucha” cuya tensión, sin dudas, se transmite al receptor y de la cual el compositor es sin dudas consciente. Sus obras no son solo experiencias sonoras, sino que están sumergidas en una representación donde los intérpretes son actores-músicos y la trama gestual cumple un rol

primordial. Esto no significa que la instrumentación escogida no esté minuciosamente diseñada, lejos de ello, cada sonoridad y trama tímbrica que surge del conjunto instrumental elegido fue previamente creada por el compositor con extremo cuidado. Ramos (2013) explica que resulta más correcto, al hablar de la obra de Kagel, usar el término “teatro instrumental” en reemplazo del más difundido “teatro musical”, por tratarse de una forma de teatro no verbal, primitivo, ritual y de signos estructurado a partir de una perspicaz organización de los instrumentos elegidos, la posición en el escenario de los mismos, los gestos y movimientos de los intérpretes, el decorado sugerido y la eventual participación de actores, mimos o bailarines, todo enlazado a partir de la música resultante. La música en sí ocupa un lugar de igual jerarquía al resto de la puesta en escena.

Otro procedimiento excelentemente logrado por Kagel es el de descontextualizar textos o músicas para darle así nueva forma y sentido, tal cual ocurre en sus obras *Anagramma* (1960), *Ludwig van* (1970), *Mitternachtstück* (1981), *Musik für Renaissance-Instrumente* y *Sankt-Bach-Passion* (1981-1985). Sin embargo, el copioso catálogo del compositor también da a lugar a obras concebidas desde un método más tradicional como lo son *Heterophonie* (1959-1961), *Variationen ohne Fugue* (1971-1972), *Sonante* (1960) o sus dos cuartetos de cuerdas de 1965-1967. Pretender encontrar en Kagel cierta cohesión o uniformidad estética en su enorme lista de composiciones puede resultar difícil, siendo un músico despreocupado por los lenguajes musicales específicos y la forma. Lo lúdico y el disfrute con lo sensorial del material propuesto son sin dudas, en caso de haberlo, el hilo conector de su repertorio.

5.2.9 Federico Kersner

Compositor, saxofonista y bandoneonista nacido en Buenos Aires en 1983. Es egresado de la carrera de Jazz del Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Manuel de Falla” donde cursó también el Taller Trienal de Composición dictado por Ricardo Capellano. Estudia composición en el D.A.Mus.-U.N.A y se formó también en esa disciplina en el ámbito privado con Gabriel Senanes.

Fue seleccionado compositor residente por el Ensamble de Música Contemporánea del D.A.Mus.-U.N.A. dirigido por Santiago Santero, estrenando con dicha formación su obra *No hay mal que dure cuatro años*. Por su parte, el ensamble del Conservatorio Provincial de Música “Gilardo Gilardi” de la ciudad de La Plata (Argentina) estrenaría su obra *Catorce recuerdos*, bajo la dirección de Santiago Santero. Ha compuesto obras para diversas formaciones de cámara estrenadas en diversas salas de la Argentina y participado en la

elaboración de música incidental para teatro y medios audiovisuales. Es intérprete, improvisador y compositor del ensamble Unidad Orquestal Mínima.

5.2.10 Fernando Lerman

Compositor, arreglador, saxofonista y flautista nacido en la Ciudad de Buenos Aires hacia 1968. Egresado del Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Se formó con Hugo Pierre y Víctor Skorupski (saxofón) y Juan Carlos Zorzi (composición).

Sus obras de música de cámara para saxofón, flauta y clarinete han sido interpretadas en Argentina, Francia, Suiza, Costa Rica, Brasil, México, Chile, Bolivia, España, Portugal, Australia, Croacia, Canadá y EE.UU. por intérpretes de la talla de María Noel Luzardo, Miguel Villafruela, Amalia Del Giudice, Tanya von Arx, Carl Emmanuel Fisbach, Jay Byrnes, Stephen Page, Alfonso Padilla, Emiliano Barri, Leonora Letelier, Karem Ruiz, Alejandro Rivas Pinto, Joan Martí Frasquier, Fernando Rosa, Diego Nuñez, Marcos Cabezas y Yamila Bavio, entre otros, así como por destacadas agrupaciones tales como el Cuarteto Argentino de Saxofones, el Quinteto de Clarinetes de Buenos Aires, el Nexas Sax Quartet (Australia), el cuarteto Oriente, el Cuarteto de saxofones de Chile y el Cuarteto de Saxofones 4MIL.

Ejerce como Profesor de Saxofón y Arreglos Musicales en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en el Conservatorio Municipal “Manuel de Falla” como docente de flauta travesa en la carrera de Jazz. Realizó la Maestría en Interpretación de la Música Latinoamericana del siglo XX en la Universidad Nacional de Cuyo. Su tesis titulada “Borrando fronteras, música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires” incluye obras de Mario Herrerías, Marcelo Ferreira, Astor Piazzolla y Juan D’Argenton entre otros. Actualmente se encuentra redactando su tesis para el Doctorado en Artes de la UNA.

Ha compartido diversos proyectos artísticos con Valeria Briático (Música argentina para saxofón y piano), Abel Rogantini (“Astitor”), Alejandro Manzoni y Máximo Rodríguez (El Cuatriyo); Ricardo Nolé (“Templando”), Fabio Zurita (El Noneto), Obi Homer, Claudio Cecolli, Alan Plachta y Juan Falú (“Tuyo, mío, nuestro”), Laura Albarracín (cuento sinfónico “Del algarrobo del cielo”), Liliana Herrero (“El grillo violinista”), Gustavo Liamgot, Juan Pollo Raffo, Quito Gato, la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, la Orquesta Sinfónica de Salta, la Banda Sinfónica de Quito, la Banda Sinfónica de La Pampa y la Orquesta de Música Popular de la U.B.A. (dirección Guillermo Cardozo Ocampo).

Actualmente difunde y graba su obra de música de cámara para instrumentos de viento, desarrollando conciertos, videos para YouTube y clases en el interior de Argentina y en el exterior: Santiago de Chile (Universidad de Chile), París (Sala Selmer), Berlín (Universität der Künste), La Habana (Instituto Superior de Arte) y Zagreb (World Saxophone Congress 2018), entre otros.

5.2.11 Daniel Antonio Miraglia

Compositor nacido en la Ciudad de Buenos Aires en 1958. Estudio piano con Lucía Maranca en el Conservatorio Provincial de Música “Juan José Castro” (La Lucila, Olivos, Provincia de Buenos Aires) y egresó de la Licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos de la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina).

Fue ganador del Premio Nacional de Música de la Ciudad de Buenos Aires correspondiente al Bienio 2006-2008. Se desempeña como docente en el Conservatorio Provincial de Música “Juan José Castro”, Conservatorio Provincial de Música “Alfredo Luis Schiuma” (San Martín, Provincia de Buenos Aires), Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” y en el D.A.Mus.-U.N.A.

5.2.12 Bernardo Monk

Compositor, arreglador, saxofonista y multi-instrumentista nacido en Buenos Aires hacia 1975. Inició su formación con el saxofón a los catorce años teniendo como maestros a Esteban De Luca, Carlos Lastra y Víctor Skorupski. Es egresado de la Escuela de Música Contemporánea (Buenos Aires, Argentina) y del Berklee College of Music (Boston, EE.UU.), al cual logra ingresar mediante una audición y posterior beca obteniendo el grado de Jazz Performance. En dicha institución obtiene los premios Charlie Parker Scholarship y Woodwinds Department Achievement Award, pudiendo estudiar con maestros de la envergadura de Joe Lovano, Hal Crook, Charlie Banacos, Ed Tomassi, George Garzone y Phil Wilson.

Durante su estadía en Boston pudo compartir escenario con importantes intérpretes y en 2004 obtuvo, junto al pianista Octavio Brunetti, el Primer Premio en el Concurso Internacional de Tango de Nueva York en la categoría “Dúo”. Dedicado en la actualidad fundamentalmente a la interpretación y composición de tango ha compartido conciertos y grabaciones con destacados exponentes del género como Néstor Marconi, Daniel Binelli y

Horacio Molina, y ha grabado como artista principal los discos *Estación Buenos Aires* (2004), *Ponele la firma* (2006), *Cambio de frente* (2011) y *A toda orquesta* (2014). Hacia 2008 el compositor Osvaldo Golijov lo convoca para grabar el tema principal de la película *Tetro* producida y dirigida por Francis Ford Coppola y dos años más tarde escribe el primer método para la inclusión del saxofón en el tango, publicado en Argentina y en el exterior.

Como docente se desempeña en el D.A.Mus.-U.N.A., la Escuela de Música Popular de Avellaneda (Argentina) y en el Instituto CAEMSA (Argentina).

5.2.13 Gustavo Palma

Compositor y guitarrista nacido en Buenos Aires hacia 1983. Obtuvo el título de Profesor de Guitarra en el Conservatorio Provincial de Música “Julián Aguirre” (Banfield, Provincia de Buenos Aires). Luego de participar como instrumentista en diversos proyectos, ligados fundamentalmente a la música popular, inicia sus estudios de composición en el D.A.Mus.-U.N.A. Como compositor se encuentra abocado fundamentalmente a la producción de música incidental para cortometrajes, series, documentales, publicidades y obras teatrales.

5.2.14 Jorge Polanuer

Compositor, arreglador, saxofonista y flautista nacido en Buenos Aires en 1960. Egresó de la carrera de flauta travesa del Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Realizó estudios de ese instrumento con Pablo Levin y Oscar Piluso; de saxofón con Víctor Skorupski Jorge Cutello, Alejandro González y “Chachi” Ferreira; de piano con Beatriz Blasberg; y de composición y armonía con Ernesto Jodos, Eduardo Criscuolo y Pablo Zukerfeld.

Desde el año 1987 forma parte como músico y compositor/arreglador del prestigioso cuarteto de saxofones denominado Cuatro Vientos caracterizado por su estirpe músico-teatral. Con el mismo ha grabado cinco discos compactos y realizado giras por todo el mundo. Formó parte como integrante estable o invitado de diversas agrupaciones de música popular como Los abuelos de la nada, Don Cornelio y la zona, Los perros, Membrillar y Los argentinos, así como de los conjuntos liderados por Andrés Calamaro, Claudio Gabis, León Gieco, Lito Vitale, Bob Telson, Geraldo Flack, Daniel Curto, Gustavo Benavides y Pedro Conde, entre otros, con quienes realizó múltiples conciertos y grabaciones

Compuso gran cantidad de piezas de música incidental para teatro, como ser aquella que formó parte de las obras *Gala*, *Las alegres mujeres de Shakespeare*, *Shakespirando*, *Sin vergüenzas*, *Soplando una historia a los Cuatro vientos*, *Cuatro vientos y el saxo mágico*, *Alma de saxofón*, *La tempestad*, *Pobrecitos los Tramposos*, *Mundus Trucus* y *Sudestada*.

Es autor de seis libros de estudios y pequeñas piezas para saxofón, uno para flauta travesa, uno para piano y otro para guitarra, editados en su país y varios de ellos también en el exterior. En el año 2000 la prestigiosa revista *Saxophone Journal* lo invita a publicar una clase magistral de saxofón en el género rock. Ese mismo año recibe un premio A.C.E. (Asociación de Cronistas del Espectáculo) por componer la música original de la obra teatral *Las alegres mujeres de Shakespeare* dirigida por Claudio Hochman.

5.2.15 Gabriel Senanes

Compositor, arreglador, director de orquesta, multi-instrumentista, periodista y médico argentino nacido en Buenos Aires hacia 1956. Sus composiciones han sido interpretadas por numerosos y prestigiosos intérpretes y agrupaciones alrededor del mundo, muchas de ellas incluso han sido grabadas y editadas por importantes sellos discográficos. Ha sido convocado como compositor, arreglador y director musical para diversas producciones discográficas, conciertos y medios de comunicación. A su vez, compuso y dirigió gran cantidad de música para cine, teatro y televisión. Dirigió y grabó numerosas obras sinfónicas de su autoría, así como de diversos autores argentinos de su generación. Ha recibido gran cantidad de encargos oficiales de composición, de instituciones privadas y estatales, y posee una profusa actividad como arreglador, trabajando con muchos y prestigiosos artistas populares de su país

Ha dictado cursos de perfeccionamiento en composición y orquestación en su país y en el extranjero y participó como jurado de diversos concursos, festivales y actos de cobertura de cargos instrumentales de organismos sinfónicos.

En 1996 es invitado al ciclo de conciertos "Gratis y al aire libre" que se realiza en la explanada de la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" (Argentina), conduciendo un concierto sinfónico con sus obras que es televisado a todo el país. En ese mismo año conduce la Orquesta Nacional de Música Argentina "Juan de Dios Filiberto" en el Teatro Nacional Cervantes, con el trompetista Roberto "Fats" Fernández como solista invitado para interpretar su obra *Four Fatos for Fats*, con gran éxito de público y crítica.

Su obra *Concierto en canto negroriano*, para violín y orquesta, dedicado a Fernando "Negro" Suárez Paz, ex violinista de Astor Piazzolla, ha sido ejecutado bajo su dirección por

la Orquesta Sinfónica Nacional, entre otros organismos, y grabado con la participación del propio Suárez Paz como solista. Por su parte, encomendada por el reconocido director de orquesta argentino Simón Blech, compuso *Hércules en la perfumería*, estrenada por el propio maestro Blech y la Orquesta Sinfónica Nacional hacia 1995, también recibida elogiosamente por la crítica. A fines de 1995 la Organización de Estados Americanos (O.E.A.) le encomendó la composición de una ópera, *Ring Side*, cuyo libreto y música le pertenecen.

En 1996 se presenta en la famosa sala "Pleyel" de París una de sus obras de cámara, contenida en el disco compacto titulado *Latinoamerican Masterpieces*, de la fagotista Andrea Merenzon, que ha merecido la máxima calificación crítica en medios especializados de todo el mundo. Senanes ha grabado diversos discos, siempre recibidos con gran repercusión pública y crítica. Participan en ellos varias de las más destacadas figuras de la música sinfónica, de cámara y popular de Argentina como León Gieco, Fernando Suárez Paz, Liliana Vitale, Roberto "Fats" Fernández, Andrea Merenzon y Gabriel Pérsico, entre otros.

La Secretaría de Cultura de la Nación (Argentina) le encarga una obra sinfónica sobre la obra y figura de Jorge Luis Borges, titulada *Proa al este (Monumento sonoro a Borges)*, que es estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional (Argentina) dirigida por Jorge Rotter hacia 1999 en ocasión de cumplirse el centenario del nacimiento del escritor. En 1997 la Fundación Banco Mayo le encomienda la composición de una obra para orquesta, *Tres Retratos Entrañables (Concierto para cuerdas y cuerdas)*, estrenada en 1997 por la Orquesta Mayo, con la dirección del maestro búlgaro Dimitri Manolov.

En 1997 es miembro del jurado del Premio Nacional de Música (Argentina), máxima distinción de la Argentina en la materia, junto a Simón Blech, Manuel Juárez, Jesús Gabriel Segade y Juan Carlos Zorzi. Es director-fundador de la Orquesta Sinfónica de León, dedicada a la música de la compositora argentina Ernestina Puppo. Por encargo del flautista Jorge de la Vega y la fagotista Andrea Merenzon compone la *Suite Antipopular*, para flauta travesa, fagot y orquesta, editada en un disco compacto por Radio Clásica hacia 1999. En 1998 se estrena en la ciudad de Phoenix (Arizona, Estados Unidos) su pieza *QuinteTo Cante*, para quinteto de maderas. Ese mismo año escribe *Somber Zamba*, una obra de cámara encargada por el compositor y director Carlos Franzetti. La agrupación Camerata Bariloche le encomienda, y estrena en 1999 en el Teatro Colón de Buenos Aires, su obra *En claves celestiales*. El reconocido saxofonista francés Claude Delangle estrena en 1999 su pieza *En una petit garçonnière de Montmartre*, incluido en su disco compacto *Tango Futur*. Por encargo del gran músico cubano Paquito D' Rivera, The American Saxophone Quartet y The Commission Project, compone la obra *Quinteto Cubamericargie*, estrenado en el Merkin

Concert Hall de Nueva York hacia 1999. Esta obra, en versión de los mismos intérpretes, ha sido editada en el disco compacto *The Commission Project* del sello Sons of Sound en el año 2002. En el año 2000 el prestigioso Cuarteto latinoamericano de cuerdas estrena su pieza *Cuartetango* y ese mismo año dirige la Say No More Symphony Orchestra en el concierto celebrado por "Charly" García en el Estadio Obras de Buenos Aires.

En el año 2000 la reconocida mezzosoprano Susanna Moncayo y el pianista Fernando Pérez estrenan obra *La Costurera*, con poesía de Jéssica Fainsod, y el gran solista de viola Paul Neubauer estrena su *Tango for Four Strings*. Por invitación de Aurora Nátola Ginastera y como representante oficial de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) ha sido miembro del Jurado de la edición del año 2000 del Concurso Internacional de Composición Alberto Ginastera, que sesionó en las Islas Canarias, España.

En el año 2000 es designado Asesor Musical de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En noviembre de ese año es editado el disco compacto titulado *Kasakoff plays Senanes*, donde la prestigiosa pianista argentina Susana Kasakoff interpreta sus obras para piano. Este disco recibe el premio de la Tribuna Argentina de Compositores (2000). Fue arreglador y director del disco compacto titulado *Sinfonías para adolescentes*, del afamado conjunto argentino Sui Generis, editado hacia el año 2000. En 2001 Paquito D' Rivera en clarinete y el cuarteto de cuerdas Buenos Aires estrenan en el Teatro Colón (Buenos Aires) su obra *Certeza Incierta (la vida)*. Esta obra de tres movimientos y su arreglo del *Concierto para quinteto* de Astor Piazzolla están incluidos en el disco compacto titulado *Riberas (Shores)*, cuya grabación, edición y mezcla dirigió Senanes. En el año 2005 la mencionada placa discográfica se convirtió en el primer disco argentino de música clásica ganador de un premio Grammy. Escribió los arreglos del gran concierto dado por Martha Argerich, Mercedes Sosa y la Camerata Bariloche celebrado en el Teatro Colón (Buenos Aires), realizado durante el Festival Martha Argerich (2003). El célebre pianista argentino Horacio Lavandera estrena en el Teatro Coliseo de Buenos Aires su pieza *Triciclo (tres piezas porteñas para piano)*, editada por Ricordi en 2006.

Desde 2006 se presenta con su trío SenaneS 3, junto a Pablo Marcovsky (piano, teclados, saxofón y voz) y Diego Arnal (bajo, guitarra, trompeta y voz), con los cuales ha grabado los discos compactos titulados *A toda costa* y *Luz verde*. Con la mencionada agrupación realizó hacia 2017 una exitosa gira por diferentes escenarios de la ciudad de Nueva York, habiendo sido invitado además por la Universidad de Nueva York como artista en residencia de la metrópoli. Su obra *Tres movimientos monstruosos (tango, vals y milonga)* fue encargada por el Festival Internacional de Tango de Buenos Aires (2012) y estrenada ese año

en la Usina del Arte. Su álbum *Cuerdas* fue nominado a los premios Gardel edición 2017. En 2018 se estrenó en el C.C.K. (Buenos Aires) su concierto para viola y orquesta titulado *Fragmentos (des)concertantes*, con Elizabeth Ridolfi como solista (viola) y la Orquesta de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto” dirigida por Gustavo Fontana.

Como periodista, Senanes integró la redacción del diario Clarín de Buenos Aires, entre otros medios. En 1980 se publicó su libro *4 x 4 = Rock*, basado en diálogos con músicos del rock argentino, por la editorial Grupo Editor de Buenos Aires. Condujo “Camarín de las Musas”, programa en Radio Municipal de Buenos Aires. En 2007, recibe el Premio Konex de periodismo y comunicación. En el año 2001 es designado Director de Música de la Ciudad de Buenos Aires y desde 2002 hasta 2004 fue Director General y Artístico del prestigioso Teatro Colón de Buenos Aires.

5.2.16 Daniel Teruggi

Compositor nacido hacia 1952 en ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires). Luego de realizar estudios de composición y piano en su ciudad natal se traslada a Francia donde ingresa al Conservatorio de Música de París hacia 1977 para estudiar composición electroacústica e investigación aplicada a la música. En 1998 completa un doctorado en Arte y Tecnología en la Universidad de París VIII.

En 1981 ingresa al prestigioso I.N.A.-G.R.M. (Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel) como asistente de compositores de la talla de Iannis Xenakis, Alain Bancquart o Carlos Roque Alsina, y en 1983 se convierte en miembro permanente de la institución a cargo de las áreas de producción musical y de desarrollo y enseñanza del sistema Syter, empleado para el procesamiento sonoro digital en tiempo real, desarrollado por la mencionada entidad. En 1997 es nombrado director del I.N.A.-G.R.M. y desde 2001 ocupa el cargo de director de investigación y experimentación.

Trabaja profusamente en la conservación y preservación de obras musicales electroacústicas, audiovisuales y diversas colecciones de almacenamiento digital, siendo coordinador del proyecto PrestoPRIME radicado en Europa y destinado a la mencionada labor. Dentro de su actividad como investigador se encuentra especialmente interesado en la problemática de la creatividad en torno al compositor y su relación con la investigación, y el desarrollo de nuevas herramientas que optimicen dicho proceso aplicadas a la composición electroacústica.

Sus composiciones incluyen piezas instrumentales puras (fundamentalmente para instrumento solo o pequeños grupos de cámara), música con medios mixtos (con o sin procesamiento sonoro en tiempo real) y música acusmática. Algunas de sus piezas pertenecen a proyectos de música incidental para teatro o películas. Diferentes sellos discográficos europeos y estadounidenses han grabado y editado sus composiciones. Es autor de gran cantidad de artículos científicos sobre temáticas ligadas a la música acusmática, el procesamiento digital sonoro, la percepción del sonido y la preservación/conservación de obras electroacústicas y audiovisuales.

Como docente se desempeña enseñando una asignatura que aborda la temática del sonido aplicado a las artes plásticas en la Universidad París I (Sorbona) y otra materia sobre tecnología aplicada a la música en la Universidad París IV. Ha dictado múltiples clases magistrales, cursos y seminarios en el Reino Unido y Alemania, entre otros países.

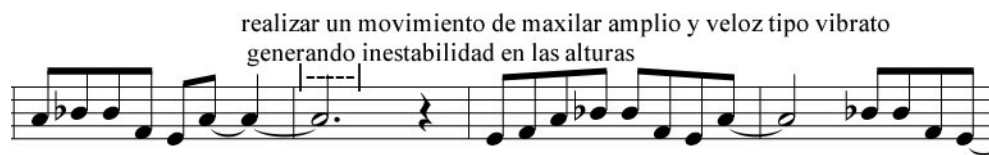
CAPÍTULO 6

ANÁLISIS TÉCNICO- INTERPRETATIVO EN TORNO A LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS Y OTRAS INDICACIONES NO CONVENCIONALES HALLADAS EN EL REPERTORIO RECOPIILADO

6.1 Tres eternos minutos (2014), de Fabián Araya³⁸

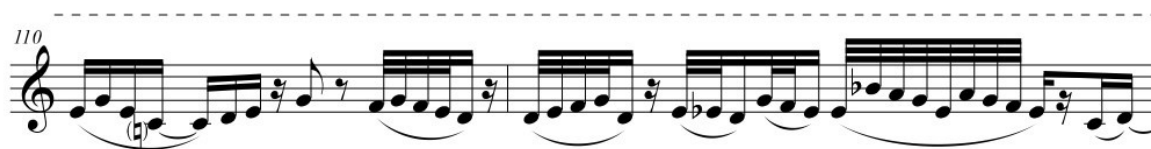
La única técnica extendida empleada en la presente obra consiste en un *vibrato* irregular o no convencional, el cual debe ser efectuado con la máxima amplitud y frecuencia posible. El mismo está aplicado tanto a notas únicas en valores largos (en cuatro oportunidades, véase gráfico nro. 9) así como a pasajes de varios sonidos en ritmos rápidos (en una oportunidad, véase gráfico nro. 10). El compositor lo indica con una línea punteada que abarca el/los sonidos afectados por el efecto con la indicación “realizar un movimiento del maxilar amplio y veloz tipo *vibrato* generando inestabilidad en las alturas”. A través de dicha técnica, consistente en una manipulación del *vibrato* tradicional difundido por la “Nueva Escuela Francesa” de saxofón clásico, se logra generar un clima de gran tensión a través de una brusca y rápida variación en las alturas con un descenso en la afinación que, en el caso del pasaje que abraza diferentes sonidos, afectará a algunas notas más que a otras. Si bien la realización del efecto no resulta especialmente complejo técnicamente, se debe prestar especial atención a que no se interrumpa el sonido en aquellos sectores más extremos del registro agudo, dificultad que en parte puede estar suavizada gracias a la elección de una dinámica *ffff* por parte del compositor en aquellas zonas.

Gráfico Nro. 9



Tres eternos minutos (Araya), compases 32 a 35.

Gráfico Nro. 10



Tres eternos minutos (Araya), compases 110 y 111.

³⁸ En el presente capítulo se seguirá el mismo orden de obras empleado en el Cap. 5, o sea, por orden alfabético del apellido del compositor. Entre paréntesis figura el año de composición de la obra o, en caso de que la misma tenga varias versiones, el año de realización de la que contiene saxofón soprano.

En lo que respecta a otras indicaciones interpretativas no convencionales podemos mencionar que Araya solicita especialmente que se toque sin *vibrato*, excepto en aquellos sectores en donde debe practicarse el *vibrato* irregular descrito más arriba. Esta indicación la encontramos al inicio de la obra y puede resultar poco corriente dado que la pieza está repleta de notas largas y pasajes muy expresivos que, desde una concepción tradicional, se tocarían con un *vibrato* lo más expresivo posible. Sin embargo, la indicación más sustancial y poco común de la obra consiste en aquella que convierte al intérprete saxofonista en un narrador, exigiéndole que a lo largo de la pieza interrumpa la ejecución de su instrumento para recitar un verso. Por expresa indicación del compositor “todos los textos deben ser leídos con la misma dinámica” (tal cual lo indica en el encabezado de la obra). Esta cuestión implica un verdadero desafío para el instrumentista debiendo atender tanto a la interpretación de la música como a la del texto, y coordinando los pasajes musicales con aquellos recitados, situación extremadamente inusual para el músico (véase gráfico nro. 11).

Gráfico Nro. 11

76 *accel.*
EL ENIGMA SIN DUDAS, SE MULTIPLICARÁ... *p*

82 *a tempo*
NO TUVE AVARICIA Y SE ME DESBOCÓ EL ALMA.
p *pppp*

87 *p*

91
TU MANO TOCÓ EL TRONCO HENDIDO

Y UNA ASTILLA SE CLAVÓ EN LA AUSENCIA. *f*

6.2 *Canon en aire de joropo* (2016), de Rolando Budini

En la presente obra no encontramos uso alguno de técnicas extendidas, así como tampoco de indicaciones no convencionales de ningún tipo para con el intérprete. Como única observación especial puede destacarse que el compositor no escribe indicaciones de articulación, acento o matiz para ninguno de los instrumentos que integran el dúo (Véase gráfico nro. 12).

A propósito de esto el mismo fue consultado por el autor del presente escrito, a quien comentó que tal decisión responde a dejar que los intérpretes escojan de propia voluntad tales parámetros expresivos. Esta cuestión resulta fundamental para tener en cuenta a la hora de montar la obra dado que ambos instrumentistas deberán ponerse de acuerdo con el momento de decidir articulaciones, dinámicas y sonidos a acentuar para lograr cierta coherencia interpretativa, lo cual resulta esencial debido a la naturaleza contrapuntística de la obra donde un mismo pasaje se repite imitativamente, de forma literal o variada, en un instrumento y otro.

Gráfico Nro. 12

The image displays a musical score for two staves, likely representing two instruments in a duo. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system, starting at measure 8, shows a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, accompanimental line in the lower staff. The second system, starting at measure 15, continues this contrapuntal texture. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, illustrating the imitative and contrapuntal nature of the piece.

Canon en aire de joropo (Budini), compases 8 a 22.

6.3 *El obelisco* (2018), *Pedregullo* (2018) y *Una épica pulpería* (2018), de Claudio Ceccoli

En estas tres piezas de Ceccoli que integran el repertorio de saxofón soprano el compositor no hace uso de técnicas extendidas, a excepción de algunas indicaciones de *glissando*³⁹. Tampoco pueden observarse indicaciones interpretativas no convencionales que puedan ser especialmente destacadas.

El *glissando* es utilizado en una ocasión en *El obelisco* y en dos ocasiones en *Una épica pulpería* y *Pedregullo*. En *El Obelisco* tiene una extensión de 8va justa ascendente (véase gráfico nro. 13); en *Pedregullo* de 5ta justa ascendente primero (véase gráfico nro. 14) y de 8va justa ascendente después (véase gráfico nro. 15); y en *Una épica pulpería* de 8va aumentada descendente primero (véase gráfico nro. 16) y de 8va justa luego (véase gráfico nro. 17). En todos los casos el compositor lo indica de la manera más corriente que puede anotarse el efecto, o sea, con una línea –Ceccoli la emplea siempre ondulada a excepción de uno de los casos que es arqueada sin ondas- que une los dos sonidos que forman el intervalo sobre el cual debe practicarse el efecto. Cabe destacar que en todos los casos el compositor lo emplea como *levare* del primer tiempo fuerte de un compás y en ningún caso indica si desea que el efecto se practique de una manera en particular.⁴⁰ A pesar de esto, podría inferirse que el modo más indicado de llevar a cabo el *glissando* en su obra es a través de la veloz realización de una escala cromática, diatónica o mixta, dado que en distintos pasajes de *Una épica pulpería*, Ceccoli nos presenta *glissandos* “escritos”, o sea, generando el efecto a través de apoyaturas cromáticas de 3 o 4 notas (véase gráficos 18 y 19) o bien de escalas cromáticas o mixtas (cromáticas con uno o más intervalos diatónicos) en tresillos de semicorcheas o semicorcheas (véase gráficos 20 y 21), en vez de solicitarlo a través de la indicación abreviada del mismo y cuya realización en este último caso no implica un modo único o preciso de llevarse a cabo.

³⁹ Puede resultar más o menos controversial definir si el *glissando* en el saxofón debe considerarse o no una técnica extendida. A los efectos del presente trabajo se la considerará como tal siguiendo la línea de Weiss y Netti (2010) o Kientzy (1993), quienes en sendos tratados describen distintas posibilidades de realización del efecto en el contexto de las diferentes técnicas de ejecución contemporánea (técnicas extendidas) posibles en el saxofón.

⁴⁰ En el saxofón el *glissando* puede realizarse de tres formas básicas: con la embocadura (disminuyendo o aumentando la tensión de la misa a través del movimiento de la mandíbula), con un movimiento lento de llaves (lo cual es mucho más efectivo hacerlo levantando que bajando las mismas), o bien ejecutando de forma muy veloz una escala cromática, diatónica o mixta. Puede llevarse a cabo empleando alguno de estos modos de forma pura o bien combinando los mismos.

Gráfico Nro. 13



El obelisco (Ceccoli), compases 151 y 152.

Gráfico Nro. 14



Pedregullo (Ceccoli), compases 39 y 40.

Gráfico Nro. 15



Pedregullo (Ceccoli), compases 42 y 43.

Gráfico Nro. 16



Una épica pulpería (Ceccoli), compases 73 a 75.

Gráfico Nro. 17



Una épica pulpería (Ceccoli), compases 143 a 146 (Fa# y Do# en clave).

Gráfico Nro. 18



Una épica pulpería (Ceccoli), compases 10 y 11 (Fa# y Do# en clave).

Gráfico Nro. 19



Una épica pulpería (Ceccoli), compases 85 y 86 (Fa# y Do# en clave).

Gráfico Nro. 20



Una épica pulpería (Ceccoli), compases 70 a 72 (Fa# y Do# en clave).

Gráfico Nro. 21



Una épica pulpería (Ceccoli), compases 124 y 125 (Fa # y Do# en clave).

6.4 Mitología del viento (2018), de Víctor Cuevas

En la presente pieza encontramos un profuso uso de técnicas extendidas: *frullato*, sonidos eólicos (sonidos de aire o *windy tones*), trémolos y trinos tímbricos (*bisbigliando*). Su uso se encuentra presente a lo largo de toda la obra – sobre todo las tres primeras mencionadas- marcando la estética e impronta sonora de la pieza de inicio a fin, a tal punto que no encontramos en ningún momento un sonido tocado convencionalmente, o sea, que no se encuentre atravesado por el uso de algunas de las técnicas mencionadas. Cuevas genera una atmósfera sonora etérea fundamentalmente a partir del uso asociado de dos o tres de las mencionadas técnicas –especialmente combinando *frullato*, sonidos eólicos y trémolos- sin perjuicio que en distintos puntos emplee las mismas de forma aislada a excepción del *bisbigliando* que siempre aparecerá unido a sonidos eólicos con o sin el agregado del *frullato*. Cabe destacar, que en un pasaje indica que el *bisbigliando* se lleve a cabo con un ritmo en tresillos, solicitando que se aplique un acento dinámico en el trino cada

tres oscilaciones de la altura en lugar de hacerlo de forma libre. Para ejemplos de utilización de las distintas técnicas extendidas de forma asociada o aislada véase gráficos nro. 22 a 28.

Los sonidos eólicos son sin duda aquellos que dan la sonoridad característica de la obra –su título hace clara alusión a los mismos- y a grandes rasgos podemos describirlos como sonidos que poseen un componente de aire que se mixtura con el sonido convencional del saxofón. Se logran con alteraciones en la embocadura y un adecuado manejo del flujo del soplo, pudiendo variar el intérprete qué proporción de aire y de sonido tradicional desea obtener. El compositor, al inicio de la partitura, solicita que se obtengan “sonidos mayormente eólicos” a lo largo de toda la pieza, modificándolo en una única nota en toda la obra en la cual requiere que la misma sea iniciada con un componente eólico y mute hacia un sonido convencional (véase gráfico nro. 29). En algunos pasajes añade la indicación que se exagere el ruido de las llaves cuando los matices deben ir hasta el silencio, lo cual podría entenderse como el uso de una quinta técnica extendida combinada con el resto (sonidos de llave, *key clicks* o *key pops*). Los sonidos sin componente eólico son solamente diecisiete en toda la obra (catorce de ellos son apoyaturas breves -once simples y tres dobles- siempre tocadas con *frullato*).

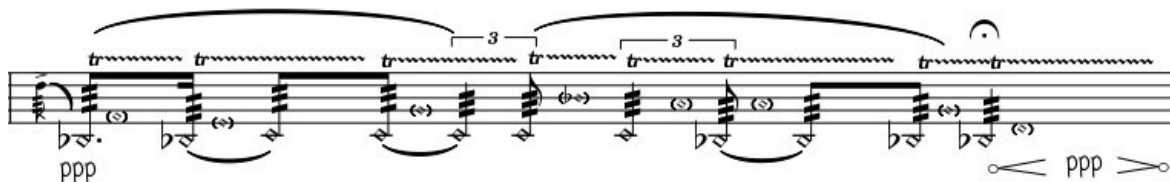
En lo que respecta a la notación empleada, para el *frullato* utiliza la forma convencional de tres líneas diagonales que cruzan la plica o bien se colocan por encima de la figura; para los trémolos coloca a continuación de la primera nota de este otra nota entre paréntesis refiriéndose con esto que el efecto debe practicarse entre ambas, añadiendo al mismo tiempo, y por arriba, la indicación “tr” y una línea ondulada paralela al pentagrama. Esta última también la emplea para la indicación del *bisbigliando*, solo que en este último caso añade la abreviatura *bisb*. Para los sonidos eólicos escribe la cabeza de las notas con forma de rombo o cuadrado sin rellenar.

La obra representa un verdadero desafío interpretativo para el saxofonista, tanto desde el aspecto técnico como expresivo, debiendo dominar con maestría las diferentes técnicas extendidas requeridas para lograr el clima y la atmósfera necesaria. Probablemente el escollo más importante a superar sea el de sostener un *frullato* eficiente durante los cinco minutos y medio aproximados de duración total de la obra teniendo en cuenta la fatiga en la musculatura de la lengua que podría generar el mismo. Otra sustancial dificultad está dada por la necesidad sostener permanentemente la emisión de sonidos con componente de aire en diferentes registros y combinados con otros efectos. En cuanto a los trémolos mantener su producción encadenada es sin dudas complejo teniendo en cuenta que la gran mayoría de estos requieren de la utilización de digitaciones especiales que permitan la obtención del

efecto con mayor eficacia y economía de esfuerzo. Finalmente debe tenerse en cuenta que todo debe practicarse con dinámicas suaves que oscilan del *ppp* al *pp* con eventuales incursiones al *mp*, *mf* y *sfz* a través de reguladores, siendo este manejo del matiz un aspecto que se combina sin ninguna dificultad con la obtención de sonidos eólicos. Al mismo tiempo, en la enorme mayoría de la obra se utiliza el registro grave y medio del instrumento lo cual representa un factor que resta dificultad a la obtención de las técnicas extendidas que enmarcan la pieza, las cuales resultarían de extremada complejidad o incluso impracticabilidad en el extremo más agudo del registro.

En lo referido a indicaciones interpretativas poco corrientes podemos mencionar que Cuevas estructura la obra en 3 páginas, cada una de las cuales se corresponde con una sección de la obra, y al final de cada una indica con minutos y segundos la duración acumulada aproximada que el mismo estima.

Gráfico Nro. 22



Mitología del viento (Cuevas), uso de frullato + sonidos eólicos + trémolos (extracto pág. 1).

Gráfico Nro. 23



Mitología del viento (Cuevas), uso de frullato + sonidos eólicos (extracto pág. 1).

Gráfico Nro. 24



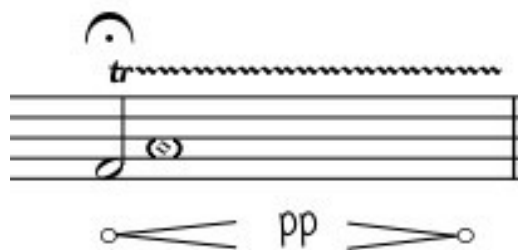
Mitología del viento (Cuevas), uso de frullato + tremolo; y sonidos eólicos + frullato (extracto pág. 3).

Gráfico Nro. 25



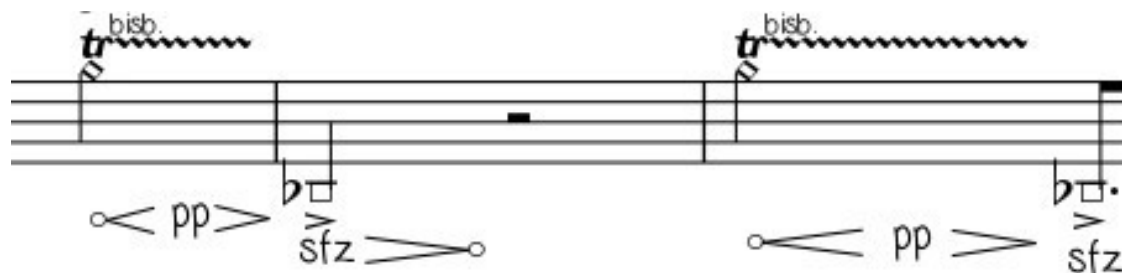
Mitología del viento (Cuevas), uso de frullato sólo -en las apoyaturas- (extracto pág. 1).

Gráfico Nro. 26



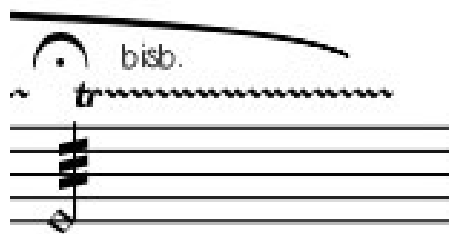
Mitología del viento (Cuevas), uso de trémolo sólo (extracto pág. 1).

Gráfico Nro. 27



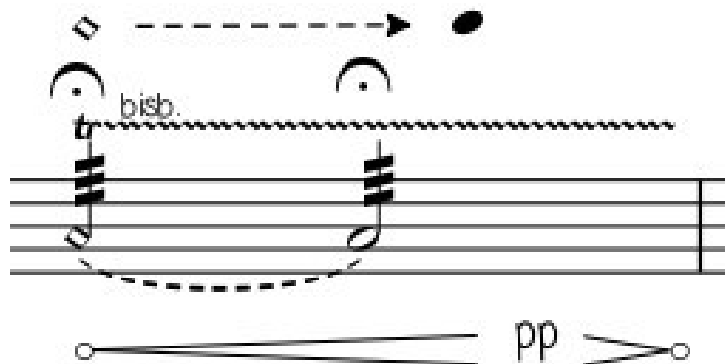
Mitología del viento (Cuevas), uso de sonio eólico sólo (Sib grave) y bisbigliando + sonido eólico (nota Sol), (extracto pág. 3).

Gráfico Nro. 28



Mitología del viento (Cuevas), uso de bisbigliando + frullato + sonidos eólicos (extracto pág. 2).

Gráfico Nro. 29



Mitología del viento (Cuevas), paso de sonidos eólicos (+ frullato y bisbigliando) a sonidos convencionales (+ frullato y bisbigliando). Nótese la notación empleada por encima de las figuras con el paso del rombo sin colorear al círculo negro (extracto pág. 1).

6.5 *Dúo* (2017), de Gustavo De Leonardis

En la presente obra no se halla el uso de técnicas extendidas, así como tampoco de indicaciones para con el intérprete que se desvíen del uso corriente. Fuera de ello, el principal obstáculo interpretativo de la pieza, ligado a la estética posminimalista de la misma, reside en la necesidad de sostener un discurso rítmico-melódico repetitivo con fluidez y homogeneidad, y que ofrece escasos y cortos espacios para respirar (véase gráfico nro. 30). Al mismo tiempo, esa aparente monotonía es interrumpida por cambios de compás y silencios inesperados (véase gráficos nro. 31, 32 y 33) así como también por la inserción de motivos diferentes en el contexto de fragmentos previamente ejecutados repetitivamente (véase gráfico nro. 34) lo cual genera un verdadero desafío a nivel de interpretación individual y de cámara.

Gráfico Nro. 30

♩ = 85

f

5

8

12

Dúo (De Leonardis), compases 1 a 14.

Gráfico Nro. 31

24
mp
3
3
3
ff
f
28
31
mp
f

Dúo (De Leonardis), compases 24 a 33 (nótese los cambios de compás sucesivos).

Gráfico Nro. 32

43
mp
46
mp

Dúo (De Leonardis), compases 43 a 48 (nótese los cambios de compás y los silencios insertos al final de compases 43 y 47).

Gráfico Nro. 33

152
f
f
156

Dúo (De Leonardis), compases 152 a 159 (nótese los cambios de compás y los silencios insertos sobre tiempos 4 y 5 de compás 159).

Gráfico Nro. 34

The image shows a musical score for saxophone, consisting of three staves. The first staff starts at measure 166 and ends at measure 169. The second staff starts at measure 170 and ends at measure 173. The third staff starts at measure 174 and ends at measure 177. The music is in 4/4 time and features a complex melodic line with many slurs and accents. Dynamic markings include *mp* (measures 166-169), *f* (measures 170-173), and *ff* (measures 174-177). The key signature has two sharps (F# and C#).

Dúo (De Leonardis), compases 166 a 177 (nótese la inclusión de motivos melódicos diferentes en los 4tos. tiempos de compases 169 y 174).

6.6 Choros (1993), de Eduardo Hubert

En la presente pieza el compositor no hace uso de técnicas extendidas, aunque sí puede hallarse una indicación interpretativa no convencional que hace referencia al requerimiento del uso de instrumentos percusivos por parte de los doce saxofonistas que conforman el ensamble. Hubert solicita que en diversos pasajes de la obra los saxofonistas dejen de lado el saxofón –valga la redundancia- para tomar diferentes instrumentos de percusión y ejecutar un ritmo por él indicado (véase gráficos nro. 35 y 36). Dichos pasajes los anota quitando la clave de Sol y escribiendo el ritmo requerido reemplazando la cabeza normal de las figuras por una línea oblicua (como suelen escribirse los instrumentos de percusión de sonido indeterminado). En cuanto a los instrumentos de percusión solicitados el compositor explica al autor del presente escrito, quien lo interrogó a propósito del tema, que para su estreno sugirió el uso de claves (toc-tocs), cabasa y pequeñas botellas de vidrio con diferentes niveles de agua percutidas con una baqueta de metal. Sin embargo, Hubert contempla que se empleen otros instrumentos de percusión –incluso más o menos cantidad de ellos- a convenir entre los intérpretes y el director, siendo la cuestión fundamental por lograr que los pasajes percusivos se ejecuten con una extrema precisión rítmica –tanto las partes individuales como las colectivas- y se generen diversos colores tímbricos.

Esta cuestión relativa a demandarle al saxofonista que pase a interpretar un instrumento de percusión en diversos pasajes de la obra lo exige al menos en tres aspectos que le añaden una dificultad especial a la pieza debiendo: 1) coordinar la acción de dejar su

saxofón y tomar el instrumento de percusión indicado (o viceversa); 2) lograr obtener un sonido adecuado del instrumento de percusión en cuestión (dado que no son artefactos con los cuales el saxofonista está familiarizado); y 3) interpretar con total precisión el ritmo escrito para el instrumento percusivo que deba utilizar en ese momento.

Gráfico Nro. 35

Molto Ritmato CHOROS E. Hubert

Sopranino ♩ = 120

CLaves *mp*

4 ♩ = 60

7

11 2

16

Choros (Hubert), compases 1 a 20.

Gráfico Nro. 36

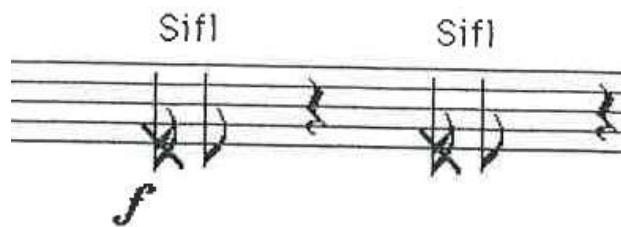
Choros (Hubert), compases 132 a 186.

6.7 *Sikxo* (1989), de Elsa Justel

En la presente obra Justel emplea cuatro técnicas extendidas en la parte de saxofón soprano: *sifflements*, *glissando*, digitaciones falsas y multifónicos. *Sifflements* (en francés: silbidos) es un término acuñado por Kientzy (1993) –llamado por otros autores *teeth on the reed* (en español: dientes sobre la caña)- consistente en insuflar aire al instrumento a la vez que los dientes incisivos inferiores toman contacto con la caña. El efecto obtenido será un sonido en extremo agudo cuya afinación resulta prácticamente imposible de controlar con precisión, sin embargo, es posible variar la altura cambiando la tensión de la embocadura, el punto de contacto de los dientes o bien ensayando diferentes digitaciones.⁴¹ La notación empleada está dada por una nota sin cabeza, o sea, únicamente la plica más la abreviatura *Sifl* arriba de las mismas, dejando en claro de esta forma que no se pretende una altura precisa (véase gráfico nro. 37).

⁴¹ El sonido se tornará más agudo cuanto mayor sea la presión ejercida por la embocadura o cuanto más sobre la punta de la caña si sitúen los dientes.

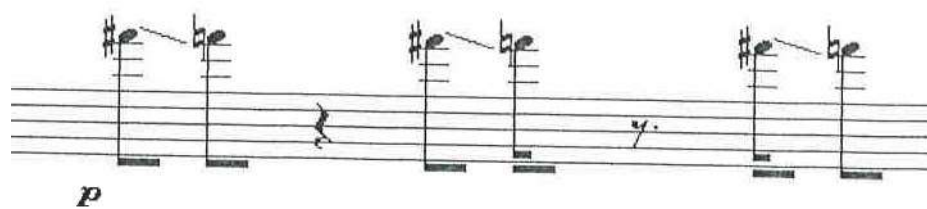
Gráfico Nro. 37



Sikxo (Justel), uso de sifflements, extracto pág. 3.

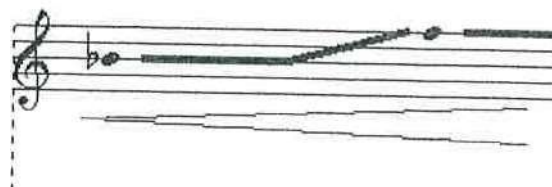
En lo que respecta al *glissando* la compositora no especifica la técnica puntual con que debe llevarse a cabo el mismo, sin embargo, tomando en cuenta la injerencia de Kientzy en la conformación de la obra puede suponerse que no hace referencia a un efecto realizado a través de la rápida realización de escalas cromáticas, diatónicas o mixtas sino a través del uso de la embocadura y/o de un accionar lento y paulatino de las llaves, ya que para el primero de los casos Kientzy suele emplear otro término tal cual podrá apreciarse en el análisis de la obra *Est* de Daniel Teruggi que tendrá lugar más adelante. Para la notación de este Justel emplea dos sistemas: uno dado por una línea oblicua que une el intervalo sobre el cual debe practicarse el efecto (véase gráfico nro. 38) y otro que consiste en una línea que une ambos sonidos involucrados moviéndose de forma progresiva (véase gráfico nro. 39) o irregular (véase gráfico nro. 40) demostrando los vaivenes o variaciones de altura que deberá recorrer el sonido a través del *glissando*. A su vez, en el gráfico nro. 41 se puede apreciar como la compositora combina ambas técnicas extendidas descriptas hasta ahora en la obra: *sifflements* + *glissando*, siendo este ejemplo de gran dificultad técnica dada no solo la sumatoria de efectos sino la solicitud de dinámicas en el mismo tiempo. Por su parte, el ejemplo del gráfico nro. 38 denota gran dificultad debido a la indicación de un matiz *p* en ese sector en extremo agudo del registro.

Gráfico Nro. 38



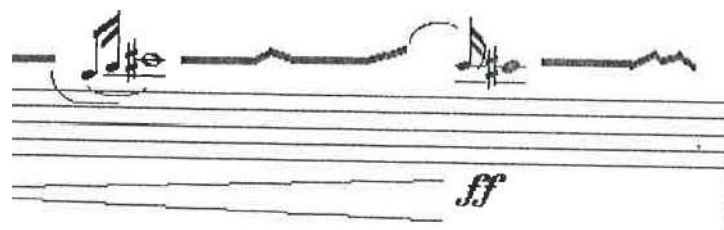
Sikxo (Justel), extracto pág. 4.

Gráfico Nro. 39



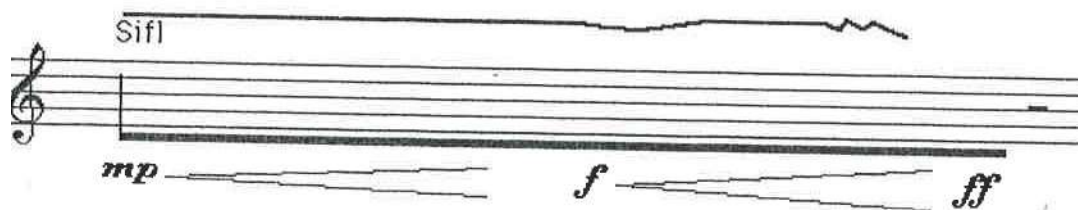
Sikxo (Justel), extracto pág. 4.

Gráfico Nro. 40



Sikxo (Justel), extracto pág. 4.

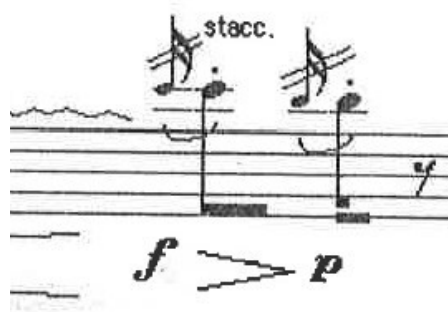
Gráfico Nro. 41



Sikxo (Justel), extracto pág. 3.

En cuanto a las digitaciones falsas Justel las emplea en un único momento en la parte de saxofón soprano (véase gráfico nro. 42). El efecto consiste en tocar un mismo sonido primero con su digitación convencional y luego con una digitación alternativa (o viceversa) dada por la añadidura o quite de llaves, obteniendo así un cambio en el timbre y/o mínimos cambios en la altura. La notación escogida está dada por dos líneas que atraviesan oblicuamente la plica de la nota que debe llevar la digitación falsa.⁴²

Gráfico Nro. 42



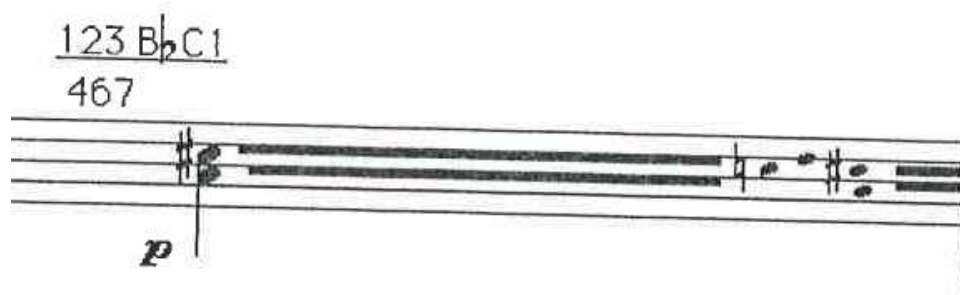
Sikxo (Justel), extracto pág. 5.

En lo que respecta al empleo de multifónicos la compositora utiliza doce tipos distintos de los mismos, muchos de ellos repetidos en su uso, y lo hace de variadas y complejas formas, lo cual lejos de ser una casualidad responde a que Kientzy –intérprete al cual está dedicada la obra y que participase activamente en su realización- domina la técnica con total maestría.

⁴² Este efecto está emparentado con el trino tímbrico o *bisbigliando*, siendo que se utilizan las mismas digitaciones alternativas o falsas para ambos, con la salvedad que en el *bisbigliando* se realizará la alternancia (entre la digitación convencional y la falsa) con velocidad de trino, y en el otro caso los cambios se harán según el ritmo pautado por el compositor.

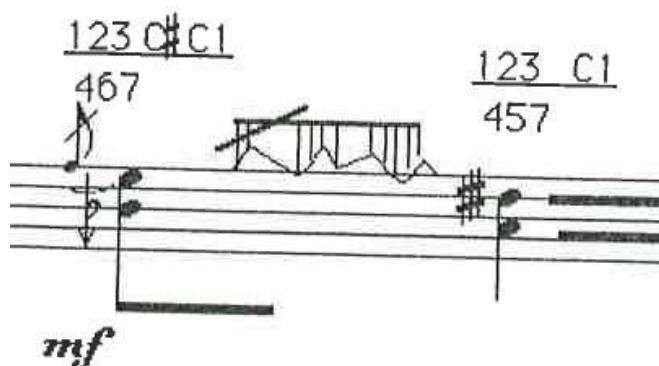
Es así como vemos que además de emplearlos de forma aislada los solicita con diferentes variantes: 1) haciendo sonar un multifónico e interrumpir su ejecución insertando un grupo de sonidos para luego retomar el mismo (véase gráfico nro. 43); 2) insertando sonidos de paso entre dos multifónicos diferentes (véase gráfico nro. 44); 3) abordar y/o abandonar un multifónico a partir de un *glissando* (véase gráfico nro. 45); 4) iniciar y/o abandonar un multifónico haciendo sonar de forma parcial algunos de los sonidos que lo componen (véase gráfico nro. 46). Cabe destacar que todas estas cuestiones agregadas que preceden o suceden a la ejecución de un multifónico le añaden una gran dificultad a su realización, requiriendo de un intérprete que verdaderamente domine la técnica con versatilidad y maestría. La notación empleada para los multifónicos consiste en escribir –en sonidos transpuestos al saxofón soprano- el conjunto de sonidos que lo conforman (tal cual se escribe tradicionalmente un acorde) y por encima de los mismos la digitación correspondiente provista por Kientzy en su tratado sobre la técnica (1982).

Gráfico Nro. 43



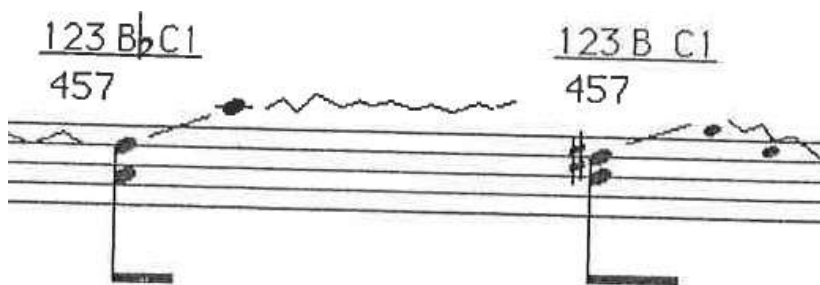
Sikxo (Justel), extracto pág. 6.

Gráfico Nro. 44



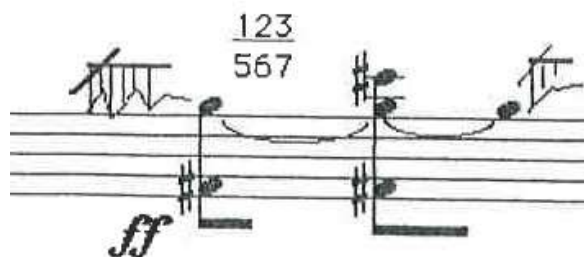
Sikxo (Justel), extracto pág. 6.

Gráfico Nro. 45



Sikxo (Justel), extracto pág. 6.

Gráfico Nro. 46



Sikxo (Justel), extracto pág. 7.

Finalmente, en lo que respecta al empleo de indicaciones poco corrientes podemos mencionar aquella utilizada por Justel para solicitar que el instrumentista toque con gran velocidad un grupo de sonidos en cantidad y altura libre, tal cual como si se estuviesen improvisando grupos de apoyaturas para abordar, abandonar o conectar dos sonidos o multifónicos. La notación utilizada para esta inusual indicación es similar a la usada tradicionalmente para designar apoyaturas múltiples, con la salvedad que aquí las cabezas de las notas no están y son reemplazadas por una línea de curso irregular que designa el contorno melódico aproximado que debe seguir el intérprete (véase gráficos nro. 44 y 46). Otra indicación poco convencional hace referencia al modo en que determina la duración de los sonidos ya que, al no emplear indicación de compás, cuando desea que un sonido se extienda por el lapso de algunos segundos (para los sonidos cortos utiliza la notación en corcheas, semicorcheas o apoyaturas que da una pauta de la relación de duración entre los mismos) lo indica con una línea gruesa, que se extiende a partir de un sonido con o sin figura predeterminada, de forma paralela al pentagrama e indica hasta donde debe continuarse el

mismo, teniendo como referencia la indicación en minutos y segundos de la parte electroacústica que se especifica tal cual se explica en el siguiente párrafo (véase gráficos nro. 39 y 43). En ocasiones esa línea designa también la dirección del *glissando* (tal cual ocurre en el gráfico nro. 39) o bien es la continuación de la plica de una corchea (véase gráfico nro. 41).

Otras dificultades especiales que debe afrontar el saxofonista que decida montar la obra son la obligada necesidad de alternar entre dos saxofones de dimensiones, embocadura y caudal de aire requerido muy dispares como lo son el soprano y el barítono, debiendo cambiar de instrumento dos veces a lo largo de la pieza (inicia con barítono, continúa con soprano y finaliza con barítono), sumado a la intrínseca dificultad que conlleva cualquier obra con medios mixtos -en base a un soporte electroacústico pregrabado- de coordinación entre la parte instrumental y la electroacústica. Para esto último Justel coloca un sistema por debajo del que corresponde al saxofón con el tiempo en minutos y segundos transcurridos y el esquema o dibujo de algunos de los principales eventos sonoros de la parte pregrabada (véase gráfico nro. 47).

Gráfico Nro. 47

El gráfico muestra una partitura musical dividida en dos secciones horizontales. La sección superior, etiquetada como 'SINO', representa al saxofón soprano y contiene una línea de música con una escala de dedos '123BbC1' y '456'. Se indican dinámicas de *mf* y *f*. La sección inferior, etiquetada como 'Bande', muestra un patrón de actividad sonora representado por una línea con picos y un tiempo de 7'48. Una línea horizontal superior indica un tiempo de 123BbC1 y 456.

Sikxo (Justel), extracto pág. 7.

6.8 *Zwei Akte* (1988-89), de Mauricio Kagel

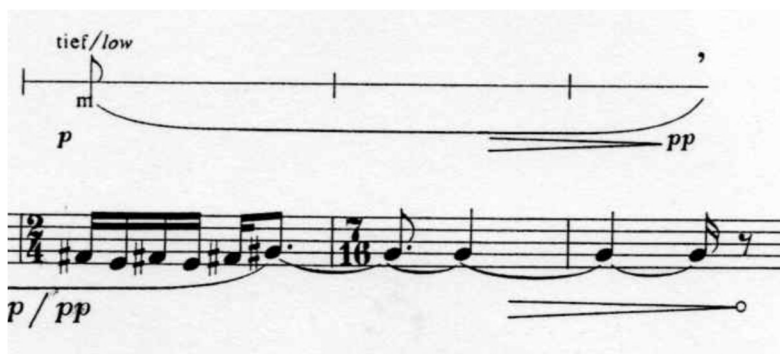
En la presente obra Kagel emplea en la parte de saxofón soprano las siguientes técnicas extendidas: tocar y cantar, multifónicos, *frullato*, sonidos de aire y *slap*.

Tocar y cantar consiste en que el intérprete produzca un sonido de una determinada altura con sus cuerdas vocales (similar a cuando un cantante canta *a bocca chiusa*) al mismo tiempo que toca el saxofón, de tal forma que el sonido resultante será una mixtura entre el

sonido proveniente del instrumento y el de la voz humana. Esta técnica demanda una gran dificultad en su realización –sobre todo cuando el compositor solicita que se canten alturas precisas- requiriendo de un buen dominio de esta que permita obtener un balance equilibrado entre ambas fuentes sonoras (saxofón y voz humana). Kientzy (1993) la denomina *voxsax*, y Weiss y Netti (2010) la llaman *singing and playing*. En esta obra el compositor solicita que el saxofonista entone alturas aproximadas con su voz lo cual lo indica con palabras (en alemán e inglés⁴³) tales como *low, medium, high, as high as possible*, etc. (véase gráfico nro. 48). A su vez, frecuentemente pide que la voz realice *glissandos* entre un sector del registro y otro, los cuales además deben ser de una determinada forma (*molto lento, poco glissando, glissando lento*, etc. [véase gráfico nro. 49]), indicando también los matices que debe tener la línea vocal y en algunas ocasiones el tipo de *vibrato* (véase gráfico nro. 51) y los puntos de respiración. También en el gráfico nro. 51 puede observarse el empleo de este efecto junto a trinos en la parte de saxofón. Particularmente interesante resulta la combinación entre *voxsax* y la ejecución de un multifónico, tal cual puede verse en el gráfico nro. 50. En lo que respecta a la notación Kagel escribe la línea de la voz en un sistema por arriba de la parte de saxofón el cual posee una única línea (de forma análoga a los sistemas de la percusión de sonido indeterminado). En el mismo coloca la totalidad de las indicaciones técnico-expresivas inherentes a la parte cantada. El punto donde se inicia la voz está indicado con una corchea con una “m” que reemplaza la cabeza convencional de la nota y una línea punteada perpendicular hacia el sistema del saxofón que precisa con que nota del instrumento debe corresponderse. La corchea de la parte vocal la coloca en distintos puntos por encima o por debajo de la única línea que conforma su sistema en concordancia con la altura aproximada solicitada. Las transiciones de la voz hacia el agudo o grave son anotadas con una línea que se mueve de forma oblicua hacia arriba o abajo. El *vibrato* vocal –cuando lo solicita- lo hace con la palabra *vibrato* más oscilaciones en la línea de la voz que buscan determinar de forma aproximada la amplitud y frecuencia de este.

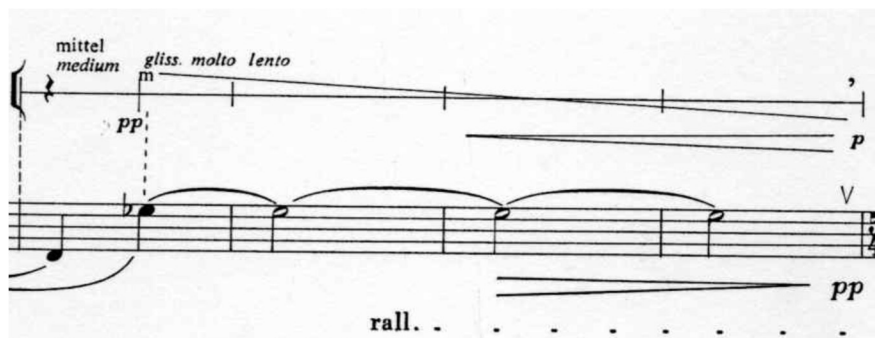
⁴³ Gran parte de las indicaciones interpretativas de la partitura se encuentran expresadas de forma bilingüe en alemán e inglés, excepto aquellas que convencionalmente se expresan en italiano.

Gráfico Nro. 48



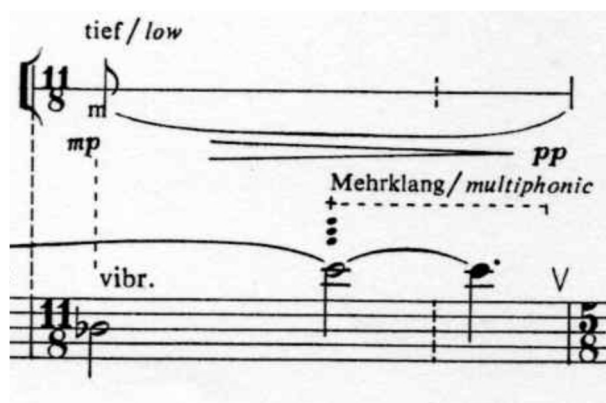
Zwei Akte (Kagel), compases 434 a 436.

Gráfico Nro. 49



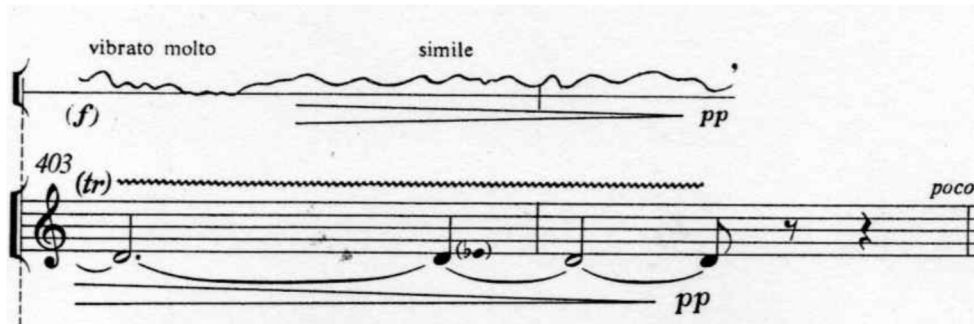
Zwei Akte (Kagel), compases 324 a 327.

Gráfico Nro. 50



Zwei Akte (Kagel), compás 331.

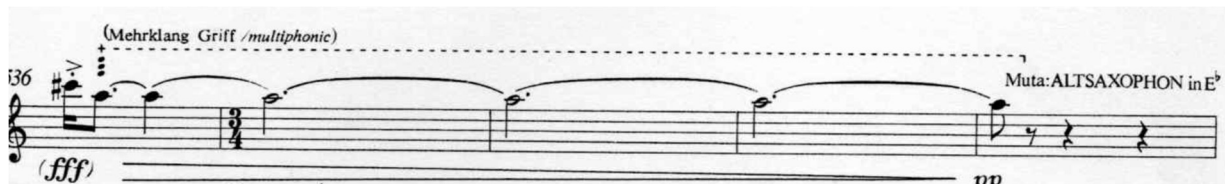
Gráfico Nro. 51



Zwei Akte (Kagel), compases 403 a 404.

Acerca del uso de multifónicos, Kagel emplea la técnica de forma aislada (véase gráfico nro. 52) así como combinada con otros efectos tales como *voxsax* (tal cual pudo verse en el gráfico nro. 50), *voxax* más *vibrato* (véase gráfico nro. 53) y con *frullato* (véase gráfico nro. 54). En todos los casos el compositor no solicita la ejecución de un multifónico puntual, sino que escribe un sonido para el saxofón y sobre el mismo coloca la indicación de que se practique el efecto, debiendo el instrumentista escoger un multifónico *ad libitum* que contenga dicho sonido en su conformación. En ocasiones escribe una determinada línea melódica en el instrumento y sobre la misma anota una línea punteada, con la indicación de tocar multifónicos, que abraza aquellos sonidos afectados, manifestando así que el intérprete deberá tocar diferentes multifónicos enlazados que contengan cada uno los distintos sonidos de la melodía (véase gráfico nro. 53).

Gráfico Nro. 52



Zwei Akte (Kagel), compases 536 a 540.

Gráfico Nro. 53

(Mehrklang-Griff / multiphonic)
tief/low
(pp)
451
poco vibr.
mp

Zwei Akte (Kagel), compases 451 a 454.

Gráfico Nro. 54

Mehrklang-Griff multiphonic
461
Flz.
f
ff

Zwei Akte (Kagel), compases 461 a 463.

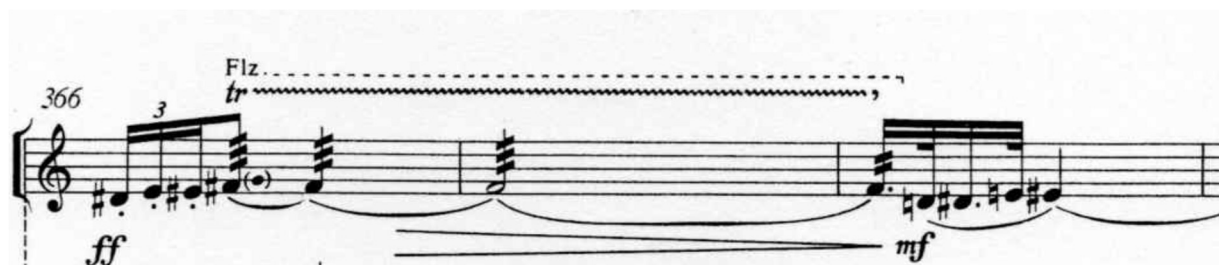
En lo que respecta al uso del *frullato* lo hace de forma aislada (véase gráfico nro. 55) así como también en sonidos sobre los cuales están indicados trinos o *vibrato* (véase gráficos nro. 56 y 57 respectivamente), o bien de forma combinada con otras técnicas extendidas como multifónicos (tal cual pudo verse en el gráfico nro. 54) o sonidos de aire (véase gráfico nro. 58). La notación utilizada es la convencional para el efecto.

Gráfico Nro. 55

Flz.
f

Zwei Akte (Kagel), compases 484 y 485.

Gráfico Nro. 56



Zwei Akte (Kagel), compases 366 a 368.

Gráfico Nro. 57



Zwei Akte (Kagel), compases 417 a 418.

Gráfico Nro. 58



Zwei Akte (Kagel), compás 338.

En lo que respecta al uso de sonidos de aire o eólicos el compositor lo hace de forma aislada (véase gráfico nro. 59) o bien combinándolo con *frullato* (tal cual pudo verse en el gráfico nro. 58). La notación empleada es un tanto dispar según el sitio donde lo solicita variando entre abrazar los sonidos afectados con una línea punteada que en su inicio posee un rombo sin rellenar y la indicación en palabras *half whispered* (en español: medio susurrado) –aunque en ocasiones no coloca tal indicación en palabras como puede verse en el gráfico nro. 62-, o bien colocando un rombo sin rellenar encima de la nota o, en su defecto,

reemplazando la cabeza de la nota por dicha figura. En la parte de saxofón barítono donde solicita el efecto por primera vez en la obra añade la indicación “*don't blow but puff colouring the air column melodically*” (en español: “no soplar, pero producir una bocanada que coloree melódicamente la columna de aire”).

Gráfico Nro. 59



Zwei Akte (Kagel), compases 428 a 432.

Finalmente, Kagel hace un extensivo uso del *slap* a lo largo de la parte de saxofón soprano ya sea sobre notas cortas (como tradicionalmente se emplea la técnica [véase gráfico nro. 60]) o bien como modo de ataque para iniciar un sonido más largo (véase gráfico nro. 61). Si bien no solicita un tipo de *slap* específico⁴⁴ se presume que acude a su modo convencional de ejecución. La notación empleada está dada por una cruz sobre las notas que debe practicarse la técnica extendida y la palabra *slap*.

Gráfico Nro. 60



Zwei Akte (Kagel), compases 478 a 479.

⁴⁴ Para información sobre las distintas posibilidades de practicar el *slap* puede consultarse Londeix (1989), Weiss y Netti (2010) o Easton (2006). Todos estos autores concuerdan en que el *slap* admite al menos tres posibilidades distintas de ejecución: el *slap pizzicato* (donde se puede escuchar el sonido claramente y con su afinación normal); el *tongue slap* (donde se escucha un esbozo del sonido con la altura escrita por el compositor); y el *open slap* (donde el sonido cambia su afinación).

Gráfico Nro. 61



Zwei Akte (Kagel), compases 374 a 375.

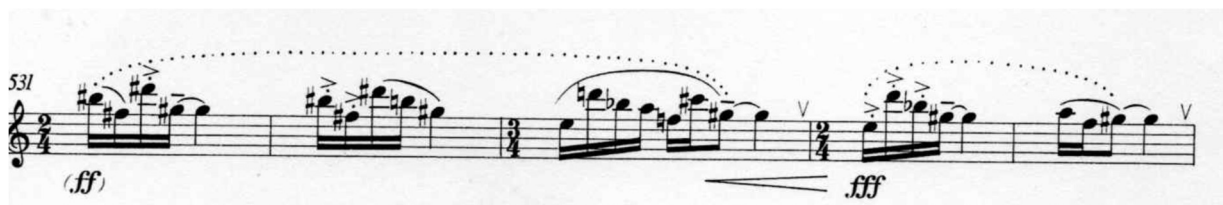
También en la presente pieza el compositor hace uso de lo que podrían entenderse indicaciones poco convencionales. El principal ejemplo de ellas son sus especificaciones sobre la posición en el escenario que deben adoptar los intérpretes tal cual fue explicado en el apartado 5.1.10 del presente escrito. Otras indicaciones están relacionadas a la cantidad de *vibrato* que el intérprete debe aplicar sobre una nota o pasaje (*senza vibrato*, *poco vibrato*, *molto vibrato*, etc. [véase gráfico nro. 62]), o el pedido que hace de no respirar entre la ejecución de una serie de motivos (véase gráfico nro. 63). Esto último lo indica con una ligadura punteada que abraza aquellos motivos sobre los cuales Kagel pide que no se interrumpan con la respiración del intérprete y la indicación *don't breathe* (en español: no respirar).

Gráfico Nro. 62



Zwei Akte (Kagel), compases 328 a 330.

Gráfico Nro. 63



Zwei Akte (Kagel), compases 531 a 535.

6.9 *Fin de año agitado* (2016), de Federico Kersner

En la presente obra el compositor no hace uso de técnicas extendidas, así como tampoco de indicaciones hacia el intérprete que puedan considerarse fuera de lo corriente. Sin embargo, la pieza conlleva cierta dificultad dada por la permanente alternancia y encadenamiento de pasajes expresivamente dispares, algunos *cantabile* de valores más largos y otros estrictamente rítmicos fundamentalmente en corcheas (véase gráfico nro. 64). En los primeros Kersner coloca la indicación *expressivo* o *molto expressivo* –lo cual podría traducirse en la intención de que el intérprete realice cierto grado de *vibrato*- y en los segundos *senza vibrato* y *preciso* (este último término solo en la primera ocasión de su aparición). Otra instancia de dificultad –que esta vez involucra al dúo involucrado en la obra- está dada por la estructuración de toda la pieza a partir de motivos de cuatro compases cada uno, de los cuales los primeros tres son de $5/8$ y el último un $2/4$. Cada bloque de cuatro compases ($5/8 + 5/8 + 5/8 + 2/4$) podría entenderse como un supra-compás que debe estar perfectamente internalizado por cada uno de los ejecutantes para que la obra adquiera el carácter rítmico y expresivo deseado.

Gráfico Nro. 64

The image shows a musical score for saxophone in treble clef, key of D major. The score consists of six staves of music, numbered 10, 17, 23, 31, and 38. The music is characterized by frequent changes in time signature and meter, including 5/8, 2/4, 3/4, and 4/4. Performance markings include *espress.*, *mp*, *mf*, *f*, *senza vib.*, and *preciso*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings with hairpins.

Fin de año agitado (Kersner), compases 1 a 44.

6.10 *Astitor* (2018), de Fernando Lerman

Al igual que en la obra precedente en la presente pieza tampoco el compositor hace uso de técnicas extendidas (a excepción de la indicación de *glissando* en tres oportunidades). Tampoco se encuentran indicaciones interpretativas que puedan considerarse no convencionales.

Con respecto al *glissando*, Lerman no especifica si el mismo debe llevarse a cabo de una manera en particular, sin embargo, podría inferirse que el modo más propicio de practicarlo sería haciendo un *glissando* “de llaves” (tocando velozmente los sonidos cromáticos y/o diatónicos –según la ocasión– que separan el intervalo comprendido en el efecto). Esto puede entenderse dado que las dos primeras apariciones del efecto están comprendidas en un pasaje que posteriormente se re-expone de forma variada, y en dicha re-exposición ya no están las indicaciones de *glissando* sino que el compositor opta por escribir con semicorcheas los sonidos cromáticos que unen el intervalo que en la primera aparición en la obra estaba implicado en el efecto (véase gráficos nro. 65 y 66). En los tres casos que Lerman escribe el

efecto lo hace en intervalos descendentes (3ra menor en dos oportunidades y 4ta justa en una oportunidad) y utiliza la notación comúnmente usada dada por una línea oblicua ondulada que une el intervalo.

Una dificultad interpretativa desde el aspecto puramente expresivo, que involucra al dúo que ejecuta la obra, está dada por la gran cantidad de cambios de movimiento y carácter que se suceden en la extensión de 83 compases que integran la pieza. A saber: Compás 1, Rememorando, negra=80; *levare* de compás 6, *Mosso*, negra=96; compás 18, Enérgico, negra=120; *levare* de compás 22, *Meno*, negra=96; compás 51, *Dolce*, negra=96; compás 68, Enérgico, negra=120; *levare* de compás 72, *Meno*, negra=96; compás 75, Rememorando, negra=80. Poder acatar cada uno de estos cambios en el *tempo* y en el carácter resulta indispensable para generar el clima y la atmósfera necesaria para emprender una interpretación acabada de la obra.

Gráfico Nro. 65

Astitor (Lerman), compases 16 a 23. Nótese los glissandos en compases 18 y 20.

Gráfico Nro. 66

Astitor (Lerman), compases 68 a 70. Nótese que el compás 68 es una variación del compás 18 (en gráfico nro. 69) con el glissando ahora escrito con semicorcheas; y el compás 70 resulta idéntico al compás 20 (en gráfico nro. 69) con la excepción que el glissando es reemplazado por su escritura en semicorcheas.

6.11 *Acciones* (2015), de Daniel Miraglia

En la presente obra el compositor hace uso de las siguientes técnicas extendidas: multifónicos, doble y triple picado, *frullato* y trémolos. Acerca de los multifónicos los mismos los emplea ya sea aislados (véase gráfico nro. 67) o bien solicitando que se aborden a partir de un sonido previo que viene sonando y forma parte de este (véase gráfico nro. 68). La notación empleada para estos sigue la misma lógica que la usada por Kagel en *Zwei Akte*, o sea, escribe un sonido y sobre el mismo la indicación que se toque como multifónico, debiendo el intérprete escoger alguno *ad libitum* siempre y cuando contenga el sonido escrito por el compositor en alguna octava. En todos los casos la duración del efecto está indicada por una línea punteada que abraza las figuras correspondientes. A propósito de la realización de la versión para saxofón soprano de la presente obra, la cual fue llevada a cabo a través de un constante diálogo y realización de ensayos entre el compositor y el autor del presente escrito en calidad de intérprete destinado a estrenar la pieza, se decidió sobre cada indicación de multifónico colocar a modo de sugerencia una probable digitación a utilizar tomando como referencia el tratado de Kientzy (1982). Esto último tiene el único objetivo de allanar el camino a futuros intérpretes interesados en la obra y presentarles una posible digitación que probablemente funciona en cada caso, sin perjuicio que el instrumentista pueda escoger alguna otra que encaje en cada momento.

Gráfico Nro. 67

Multif.

pp > *ppp*

1
2 C1
3 C2
4
5
7 Eb

Acciones (Miraglia), compás 97.

Gráfico Nro. 68

Acciones (Miraglia), compases 22 y 23.

En lo referido al uso del doble y triple picado, Miraglia los utiliza en diversos momentos de la pieza y siempre en una tesitura que no representa una dificultad añadida a la propia realización del efecto en sí, debiendo recordar que su práctica en el extremo agudo del saxofón soprano resulta especialmente compleja. En ocasiones emplea un cuádruple picado (véase gráfico nro. 69) sobre la misma nota que no es más que la inmediata repetición del picado doble. La notación escogida está dada por la colocación de dos, tres o cuatro puntitos sobre el sonido afectado (correspondiente a doble, triple o cuádruple picado respectivamente).

Gráfico Nro. 69

Acciones (Miraglia), compás 34.

El *frullato* es otra técnica extendida que aparece en múltiples momentos a lo largo de la obra y, al igual que ocurre con el doble y triple picado, el compositor lo aplica sobre sonidos del registro grave y medio lo cual resulta especialmente accesible al intérprete. Sobre el final de la pieza resulta interesante observar un pasaje de gran tensión a partir del uso sucesivo y combinado de trinos y *frullatos* (véase gráfico nro. 70).

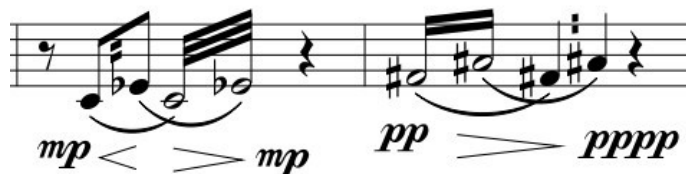
Gráfico Nro. 70

The image shows a musical score for saxophone, measures 147 to 152. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
Measure 147: Starts with a half note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked *mp* < *mf*. The measure ends with a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) marked *p* < *mf*.
Measure 150: Features a trill (tr) over a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked *mp* < *f* > *mp*. This is followed by a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) marked *f*, then two triplets of eighth notes (A4, B4, C5) marked *p*, and finally a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) marked *subito p*.
Measure 151: Starts with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked *mf*, followed by a triplet of eighth notes (D5, C5, B4) marked *ff*. The measure concludes with a trill (tr) over a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked *mf* > *p*.

Acciones (Miraglia), compases 147 a 152.

Los trémolos los emplea en dos ocasiones dentro de un mismo pasaje y en ambos casos en un intervalo de 3ra. -primero menor y luego mayor- siendo el primero de los casos especialmente complejo para el instrumentista dado que lo solicita entre dos sonidos cuya producción exige el deslizamiento del dedo meñique de la mano derecha entre dos llaves separadas por un rodillo y, si bien éste facilita la realización del intervalo, de ninguna manera es posible obtener la velocidad requerida para un trémolo. Autores como Londeix (1989) o Kientzy (1990) incluso desestiman la posibilidad de realizar un trémolo en el saxofón entre dichos sonidos. Es por esto por lo que dependerá exclusivamente de la pericia y practica del intérprete que, a pesar de lo descrito, el efecto se consume con la máxima agilidad posible teniendo en cuenta las circunstancias (véase gráfico nro. 71).

Gráfico Nro. 71



Acciones (Miraglia), compases 145 y 146.

No se encuentran en la obra indicaciones interpretativas que puedan considerarse no convencionales. Cabe mencionar que en los ensayos previos al estreno el compositor le manifestó al autor del presente escrito que todos aquellos sonidos sobre los cuales pese un trino, *frullato*, trémolo o multifónico deben ejecutarse sin una medición exacta de la duración, indicación que no se encuentra en la partitura. A su vez, un comentario aparte merece el extenso rango dinámico empleado (del *pppp* al *ffff*) sumado a indicaciones de matiz en extremo minuciosas y cambiantes que con frecuencia abarcan una única nota o un pequeño motivo, tal como puede observarse en los ejemplos precedentes que atañen a la pieza.

6.12 *Capricho Urbano* (2014), de Bernardo Monk

En la presente pieza Monk emplea tres técnicas extendidas: *fall*, digitaciones falsas y multifónicos. El *fall* es un recurso típico del jazz y básicamente consiste en tocar un sonido e inmediatamente después producir una caída en su afinación gracias a una relajación de la embocadura más cambios en la conformación de las distintas estructuras de la cavidad oral. Otra forma de generarlo es tocando con velocidad y matiz decreciente una escala cromática, diatónica o mixta descendente a continuación de que se haga sonar el sonido que lleva el efecto. El *fall* puede ser corto o largo haciendo referencia a la duración de la caída generada por el intérprete. En esta obra el compositor no especifica una manera precisa de realizar el *fall* ni tampoco la duración de este quedando dichos criterios a voluntad del intérprete, sin embargo, dado que está escrito sobre una nota con duración de corchea (seguida de un silencio) y en el tiempo siguiente se presenta el tema principal de la pieza surge naturalmente practicarlo de forma corta (véase Gráfico nro. 72). La notación empleada es la de una pequeña línea con dirección oblicua descendente y ligera convexidad superior colocada a continuación de la nota. Sobre este efecto es interesante la descripción que hace Bay (1979). Dicho autor diferencia entre dos tipos de *fall* (Bay los denomina *fall-off*): el *gliss down* y el *spill*, y a su vez

para cada uno contempla la posibilidad que se ejecute de forma corta (*short gliss down; short spill*) o larga (*long gliss down, long spill*). El *gliss down* consiste en tocar el sonido que lleva el efecto con una duración aproximada a la mitad de la figura con que está escrito y luego producir una veloz caída cromática en la afinación sin que se puedan diferenciar sonidos individuales en ningún momento. En el caso que se toque de forma larga (*long gliss down*) la caída en la afinación debe ser más pronunciada y de forma más lenta, y la duración de la nota que lleva el efecto podrá ser más larga. La notación sugerida para el *gliss down* es la de una línea recta en dirección oblicua descendente a continuación de la nota que lleva el efecto, siendo más corta o larga según la duración requerida para el mismo. Por otro lado, Bay llama *spill* al efecto producido al tocar con rapidez una escala cromática, diatónica o mixta a continuación del sonido escrito, y aclara que el sonido de las llaves se debe escuchar aun cuando se ha dejado de soplar. La notación sugerida para el *spill* es de una línea ondulada en dirección oblicua descendente a continuación de la nota que lleva el efecto, siendo más corta o larga según la duración requerida para el mismo.

Gráfico Nro. 72



Capricho urbano (Monk), compás 4.

Las digitaciones falsas en esta pieza son empleadas a lo largo de los doce compases iniciales de la sección I y durante los primeros ocho compases de la sección K. El compositor lo indica con una X que reemplaza a la cabeza de la nota, siendo lo deseado que allí el intérprete agregue o quite llaves con respecto a la digitación convencional para esa nota produciendo ligeros cambios en la afinación y/o en el timbre del sonido (véase gráfico nro. 73). Monk en ningún momento indica con palabras el efecto (el mismo fue oportunamente consultado para conocer con precisión qué se solicitaba en esos pasajes) así como tampoco especifica que llaves utilizar para generar la digitación falsa, siendo lo más conveniente consultar tratados como el de Londeix (1989) en donde se describan que llaves son posibles en cada caso.

Gráfico Nro. 73

Capricho urbano (Monk), compases 101 a 106.

Acerca del uso de multifónicos el compositor los emplea en un único pasaje de la obra y en el contexto de una extensa *cadenza* del saxofón. Utiliza cuatro multifónicos enlazados donde tres son diferentes y el tercero es idéntico al primero. Resulta interesante que la utilización de esta técnica extendida aquí es para generar una repetición variada del motivo que precede a la aparición del efecto de la siguiente forma: primero Monk presenta un motivo de seis notas (Fa# Sol Fa# Fa natural Mi Do#) y a continuación repite el mismo, pero ahora las primeras cuatro notas están formando parte de la voz intermedia de un multifónico de tres sonidos, seguidas de las dos últimas notas de ejecución ordinaria (véase gráfico nro. 74). Cabe destacar que en la partitura el compositor no indicó este efecto de ninguna forma, sino que solo aparecen los seis sonidos del motivo repetidos dos veces, sin embargo, al momento de entregar en mano la partitura de la pieza al autor del presente escrito (a los efectos que el mismo comenzara a ensayarla en vistas a su estreno) le comentó verbalmente sobre que sonidos deseaba que se ejecuten los multifónicos y que digitación emplear en cada caso. Posteriormente fueron anotados, por el autor de este escrito, sobre cada uno de cuatro los sonidos afectados con la abreviatura (M1, M2, M3 y M4) haciendo referencia a multifónico 1, multifónico 2, etc. y a pie de página se especificaron las digitaciones solicitadas por Monk.

slap pizz por encima (véase gráfico nro. 76), y el segundo lo emplea hacia el final de la obra indicándolo con las palabras *open slap* sobre el motivo afectado (véase gráfico nro. 77).

Gráfico Nro. 76

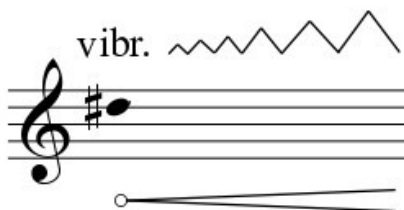
*Intervento (Palma), extracto pág. 5.*

Gráfico Nro. 77

*Intervento (Palma), extracto pág. 5.*

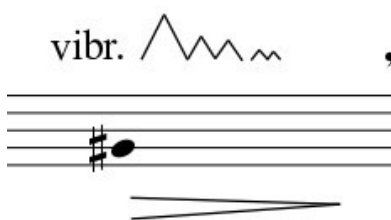
En lo referente al *vibrato* el compositor solicita a lo largo de la pieza diferentes tipos. En ocasiones haciendo referencia a su velocidad (frecuencia o cantidad de oscilaciones por período de tiempo) colocando las palabras *vibr. fast*, y en otras pide un *vibrato* irregular en cuanto a frecuencia y amplitud, anotándolo con una línea que en paralelo al pentagrama busca expresar de forma aproximada lo pedido junto la palabra *vibr.* sobre la nota afectada. También cuando desea que un *vibrato* previamente solicitado cese lo aclara con las palabras *non vibr.* (Véase gráficos nro. 78, 79 y 80).

Gráfico Nro. 78



Intervento (Palma), extracto pág. 3.

Gráfico Nro. 79



Intervento (Palma), extracto pág. 3.

Gráfico Nro. 80



Intervento (Palma), extracto pág. 5.

También en distintos momentos de la pieza podemos observar la utilización de diferentes tipos de *glissando*, uno a llevarse a cabo únicamente con cambios en la embocadura y/o modificaciones en distintas estructuras de la cavidad oral (a veces también con la ayuda de las llaves), en el cual no se deben poder oír sonidos individuales en su devenir, al que Palma designa como *portamento* y lo anota con una línea recta que une el intervalo afectado y en ocasiones la abreviatura *port.* por encima. Cuando el efecto debe practicarse sobre una misma nota el compositor lo anota con una línea que desciende y luego asciende (véase

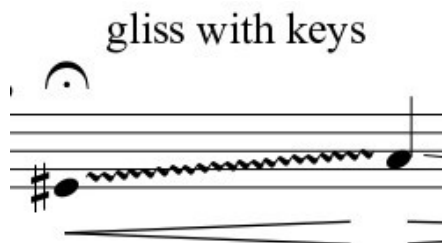
gráfico nro. 81). Y el segundo tipo de *glissando* es aquel que debe practicarse con un movimiento veloz de las llaves tocando una escala cromática, diatónica o mixta y que aquí se indica con las palabras *gliss. with keys*⁴⁵ colocadas por encima del intervalo afectado unido por una línea ondulada (véase gráfico nro. 82). En una oportunidad Palma emplea este efecto hacia el final de un sonido (sin conexión con otro sonido inmediatamente posterior) de forma idéntica a como se toca un *fall* o *spill* (véase cap. 6.12) e incluso especifica que el mismo sea cromático (véase gráfico nro. 83).

Gráfico Nro. 81



Intervento (Palma), extracto pág. 3.

Gráfico Nro. 82



Intervento (Palma), extracto pág. 3.

⁴⁵ En español: *glissando* con las llaves.

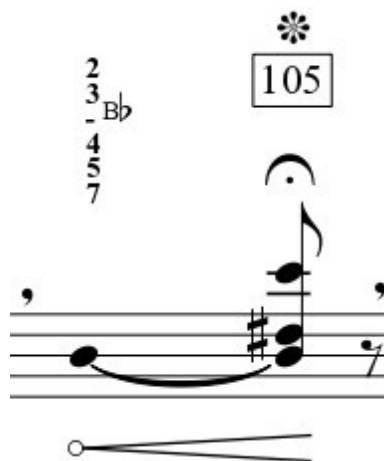
Gráfico Nro. 83



Intervento (Palma), extracto pág. 5.

Acerca del uso de multifónicos el compositor hace uso de cuatro tipos distintos, los cuales emplea en diferentes pasajes. En todos los casos solicita que se aborde el multifónico a partir de un sonido que forma parte de este tocado aisladamente que se funde luego en el complejo sonoro y, en ocasiones, pide también que se abandone el mismo a través de ese mismo sonido haciéndolo escuchar en forma aislada. En todos estos casos el compositor escribe el multifónico que debe tocarse con sus sonidos (tal cual se escribe un acorde) junto con la digitación a emplearse más el número con que aparece el mismo en el tratado de Kientzy (1982). Para diferentes ejemplos véase los gráficos nro. 84y 85.

Gráfico Nro. 84



Intervento (Palma), extracto pág. 3.

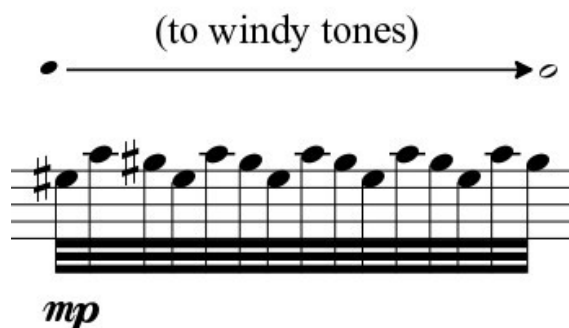
Gráfico Nro. 85



Intervento (Palma), extracto pág. 3.

Los sonidos de aire, a los que Palma llama *windy tones*, son empleados en un único pasaje de la obra en el cual se repite en fusas cinco veces seguidas un motivo formado por las notas Mi# La Sol# solicitándosele al intérprete que lo comience con una ejecución ordinaria y progresivamente vaya produciendo una transición con sonidos con más proporción de aire y menos de sonido convencional. El efecto lo anota con una flecha en paralelo al pasaje que conecta un círculo pintado de negro (sonido ordinario) y otro blanco (sonido completamente aéreo) y por encima las palabras *windy tones* (véase gráfico nro. 86).

Gráfico Nro. 86

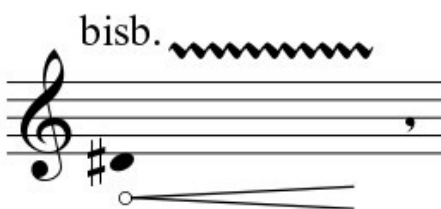


Intervento (Palma), extracto pág. 3.

Con respecto al uso del *bisbigliando* (trinos tímbricos), *frullato*, *growling* y trémolos el compositor emplea dichos efectos sobre distintos pasajes aislados de la pieza y su realización

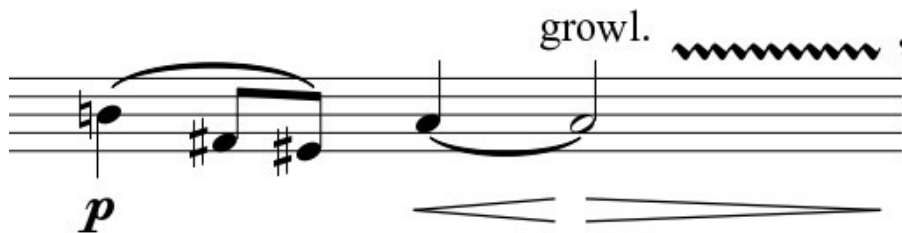
no depara dificultad añadida alguna más allá de la que representa una correcta producción de estos, en cualquier caso. Para el *frullato* así como para el trémolo –acerca de este último escribe un único entre las notas Re y Sol# del registro grave- utiliza la notación comúnmente usada para estos efectos como pudo verse en otras obras a lo largo del presente trabajo. Para el *bisbigliando* y para el *growling* utiliza una notación dada por la abreviatura del efecto *bisb.* o *growl.* y una línea ondulada paralela al pentagrama de igual apariencia a la empleada en los trinos (véase gráficos nro. 87 y 88).

Gráfico Nro. 87



Intervento (Palma), extracto pág. 3.

Gráfico Nro. 88



Intervento (Palma), extracto pág. 4.

Encontramos en distintos puntos de la obra algunas indicaciones poco convencionales tales como el empleo de un calderón triangular (véase gráfico nro. 89) para designar una duración menor a la de un calderón tradicional; distintos grupos de semicorcheas en los cuales las plicas no se encuentran separadas entre ellas por la misma distancia sino que empiezan con una separación determinada y finalizan apiñadas para con dicha notación designar que las mismas se interpreten con una velocidad creciente (véase gráfico nro. 90).; y sonidos sin

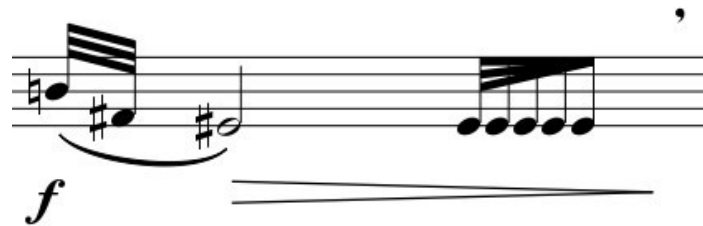
plica que indican una duración *ad libitum* del intérprete. A su vez, Palma escribe una sección en la cual le pide el instrumentista que durante el lapso aproximado de veinte segundos improvise libremente utilizando el material por él indicado –en cualquier octava y con libertad en cuanto a matices y articulaciones- pero respetando el orden de aparición inicial de los sonidos por él dispuesto. Previamente a la sección improvisada el compositor presenta el material en *legato* y con una duración y matiz específico (véase gráfico nro. 91).

Gráfico Nro. 89



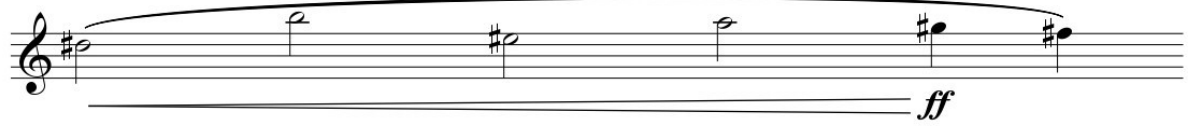
Intervento (Palma), extracto pág. 4.

Gráfico Nro. 90

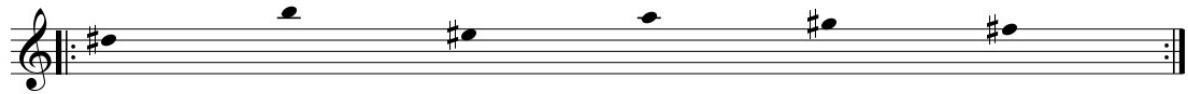


Intervento (Palma), extracto pág. 4.

Gráfico Nro. 91



Improvisar manteniendo el orden, registro libre (Ca. 20")



Intervento (Palma), extracto pág. 3.

6.14 *Milanesita* (2018), de Jorge Polanuer

En la presente pieza el compositor no hace uso de técnicas extendidas, así como tampoco de indicaciones interpretativas poco corrientes. Sin embargo, resulta interesante observar la meticulosidad con que Polanuer indica las articulaciones deseadas, empleando a lo largo de la obra diferentes pasajes que combinan sonidos *legato*, *staccato*, *non legato* y *portato* (picado-ligado). Poder acatar estas diferentes articulaciones le permitirá al dúo que interprete la pieza lograr el carácter apropiado de la misma, siendo también primordial que ambos saxofonistas puedan obtener resultados sonoros similares a la hora de producir las mismas, a los fines de generar una interpretación homogénea en este aspecto (véase gráficos nro. 92 y 93).

Gráfico Nro. 92

Musical score for Milanesita (Polanuer), measures 10 to 17. The score is presented in two systems, each with two staves. The first system (measures 10-13) and the second system (measures 14-17) show the interaction between the soprano saxophone (top staff) and the alto saxophone (bottom staff). The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines, with various articulations and dynamics.

Milanesita (Polanuer), compases 10 a 17. El primer pentagrama representa al saxofón soprano y el segundo al contralto.

Gráfico Nro. 93

Musical score for Milanesita (Polanuer), measures 30 to 37. The score is presented in two systems, each with two staves. The first system (measures 30-33) and the second system (measures 34-37) show the interaction between the soprano saxophone (top staff) and the alto saxophone (bottom staff). The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines, with various articulations and dynamics, including a *crescend* marking.

Milanesita (Polanuer), compases 30 a 37. El primer pentagrama representa al saxofón soprano y el segundo al contralto.

6.15 *Columpio* (2016), *A toda costa* (2016) y *Desempate* (2016), de Gabriel Senanes

En este conjunto de tres piezas de Senanes para saxofón soprano y piano no se observa el uso de técnicas extendidas, a excepción de una única indicación de *glissando* hacia el final de *A toda costa*. El compositor lo escribe de forma ascendente con una extensión de una 4ta. justa y la notación empleada es la de una línea que une el intervalo afectado, sin indicación extra sobre condiciones particulares de ejecución, quedando las mismas a voluntad del intérprete. Acerca del uso de indicaciones interpretativas poco usuales se puede citar que en las tres piezas –en *Columpio* y *A toda costa* tanto en la parte de saxofón como en la de piano, y en *Desempate* únicamente en la parte de piano⁴⁶- Senanes utiliza una línea punteada que abraza diferentes pasajes la cual indica que el intérprete debe tocar los mismos resaltándolos. Al inicio de las obras donde lo utiliza escribe textualmente "*dashed lines mean 'en peu en dehors'*" que, traducido del inglés/francés sería, "las líneas punteadas indican un poco en relieve", haciendo referencia a que dichos motivos/pasajes sean tocados intensificando el relieve melódico generado por el instrumento afectado (véase gráfico nro. 94).

Gráfico Nro. 94

A toda costa (Senanes), compases 49 a 57. Nótese el glissando hacia levare de compás 56.

⁴⁶ En esta obra el compositor tampoco escribe indicaciones de dinámica para ninguno de los dos instrumentos.

6.16 *Est (Ite Missa)* (2000), de Daniel Teruggi

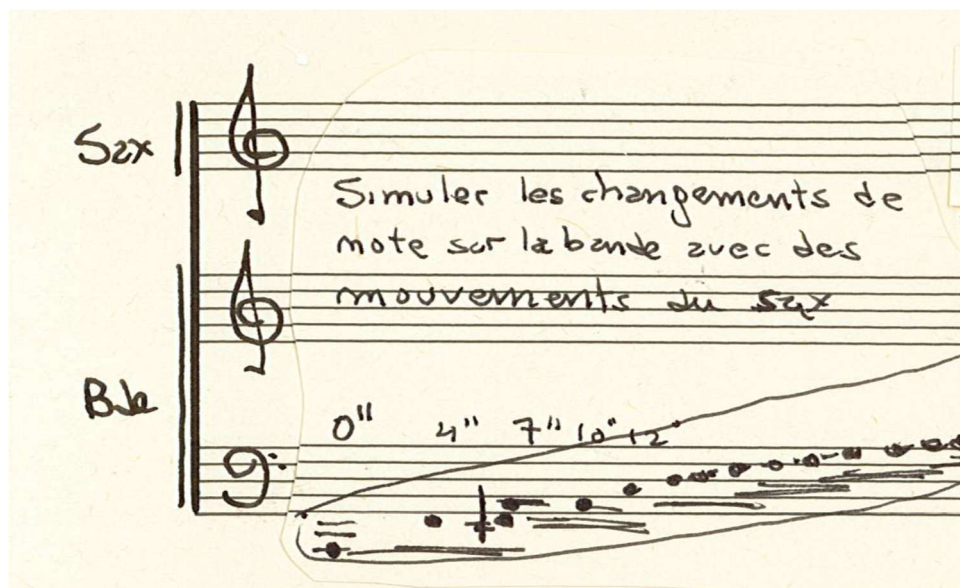
La única técnica extendida empleada por el compositor en la presente obra es el *dégoulinade*. Dicho término fue acuñado por Kientzy (1990; 1993) para designar un tipo de *glissando* de llaves, que se dirige de una nota a otra, o bien de un silencio a una nota o viceversa. En el mismo, el intérprete debe tocar con rapidez un grupo de notas ligadas –no menos de tres o cuatro- y unidireccionales en su movimiento, conectado ambos sonidos o bien el silencio con el sonido (o viceversa). Los sonidos que conforman el efecto deben escucharse “borrosos” –sin una clara distinción o individualización- y estar ligados no solo entre ellos sino también con la nota de destino y la nota de llegada. La cantidad de sonidos y cuales se escogerán queda a voluntad del instrumentista, lo mismo que decidir de que sonido se parte o se llega cuando el *dégoulinade* se practique desde o hacia un silencio respectivamente. La notación empleada es la de una línea recta que une el intervalo afectado –o bien el silencio y el sonido al cual debe dirigirse el efecto, o viceversa- junto con la palabra que designa la técnica o su abreviatura (véase gráficos nro. 95 y 96).

Gráfico Nro. 95



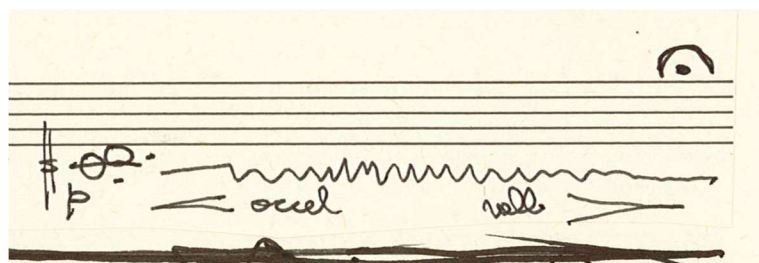
Est (Ite Missa) (Teruggi), extracto.

Gráfico Nro. 97



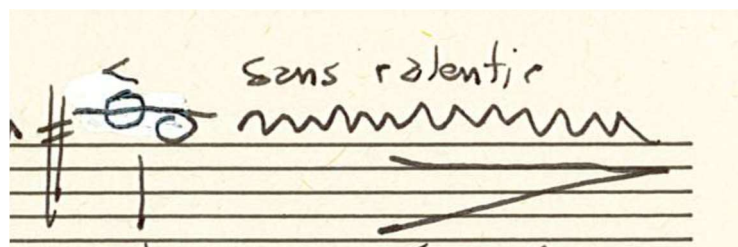
Est (Ite Missa) (Teruggi), extracto.

Gráfico Nro. 98



Est (Ite Missa) (Teruggi), extracto.

Gráfico Nro. 99



Est (Ite Missa) (Teruggi), extracto.

Gráfico Nro. 100



Est (Ite Missa) (Teruggi), extracto.

A MODO DE CONCLUSIÓN

- A propósito de la presente investigación se recopilaron veinte obras pertenecientes a dieciséis compositores; catorce de ellos han compuesto una obra y dos de ellos han compuesto tres piezas cada uno.
- Todos los compositores en cuestión se han formado musicalmente, de forma total o parcial, en su país de origen (Argentina). Al menos trece de los dieciséis (80%) se encuentran ligados al D.A.Mus.-U.N.A. como docentes, graduados, alumnos (con su carrera en curso al momento de realizar el presente escrito) o exalumnos no graduados, quedando demostrada la enorme influencia de dicha institución en el desarrollo del repertorio recopilado.
- Como muestra de la gran importancia que conlleva la figura del intérprete en el siglo XXI, a la hora de fomentar el desarrollo y divulgación de un repertorio, cabe destacar que dieciséis de las veinte obras recopiladas (80%) se generaron a partir de la gestión del autor del presente escrito –en calidad de instrumentista abocado al saxofón soprano- presentándoles a los compositores el instrumento y sugiriéndoles la composición de una obra para el mismo.
- Todos los compositores cuyas obras fueron recopiladas nacieron en el siglo XX (uno en la década del 30, dos en la década del '40, tres en la década del '50, tres en la década del '60, cuatro en la década del '70 y tres en la década del '80). (Véase gráfico nro. 101). Al momento de la realización de la presente investigación todos se hallaban con vida y en plena actividad artística, a excepción de Mauricio Kagel fallecido en 2008.
- En cuanto al año de composición de las obras tres fueron compuestas en el siglo XX (dos hacia finales de la década del '80 y la restante en 1993); y diecisiete en el siglo XXI (una en la primera década [año 2000] y las restantes entre 2010 y 2018). (Véase gráfico nro. 102). Esto da la cuenta que el desarrollo del repertorio con saxofón soprano proveniente de compositores argentinos se ha dado temporalmente en simultáneo al momento en que sus colegas de diferentes latitudes del globo comienzan a hacer un uso más asiduo del instrumento, debiendo recordar que en el lapso comprendido entre 1879 (año en el que se registra la primera composición para saxofón soprano de la historia) y 1989 (año en el que se registran las dos primeras composiciones para saxofón soprano de compositores argentinos) se han compuesto una cantidad muy escueta de obras que emplean el instrumento, siendo a partir de la década de 1990 –y fundamentalmente a partir del siglo XXI- el período en el que el

instrumento comienza a ser considerado con mayor frecuencia para ser parte de las composiciones.

- Únicamente dos de las veinte obras recopiladas han sido publicadas por una editorial la cual es la encargada de su distribución y comercialización. Las restantes pertenecen a ediciones de los propios compositores quienes se encargan ellos mismos de su circulación y difusión a través del contacto directo con músicos interesados en sus obras.
- En cuanto a la instrumentación de las piezas trece pertenecen al género música de cámara, donde la totalidad son dúos (diez de las trece piezas son dúos para saxofón soprano y piano); cuatro son obras para instrumento solo; dos son obras para instrumento solo y medios electroacústicos (en ambos casos la parte electroacústica es un material pregrabado); y la restante es una obra para ensamble de doce saxofones (véase gráfico nro. 103).
- Sólo dos obras requieren que el intérprete saxofonista ejecute más de un tipo de saxofón de forma sucesiva. En una de ellas (*Sikxo*, de Elsa Justel) se solicitan los saxofones soprano y barítono, y en la restante (*Zwei Akte*, de Mauricio Kagel) se solicitan los saxofones soprano, contralto y barítono (véase gráfico nro. 104).
- En una única obra (*Zwei Akte*, de Mauricio Kagel) se requiere la participación de artistas “no músicos”. En la misma el compositor indica la intervención *ad libitum* de dos bailarines o actores.
- En trece de las veinte obras (65%) los compositores hacen uso de alguna técnica extendida (véase gráfico nro. 105), a saber: diferentes tipos de *vibrato* irregular (dos obras), diferentes tipos de *glissando* (nueve obras), *frullato* (cuatro obras), sonidos de aire (tres obras), trémolos (tres obras), *bisbigliando* –trinos tímbricos- (dos obras), sonidos de llaves (una obra), dientes sobre la caña –*sifflements*- (una obra), digitaciones falsas (dos obras), multifónicos (cinco obras), tocar y cantar (una obra), distintos tipos de *slap* (dos obras), doble y triple picado (una obra) y *growling* (una obra).
- Finalmente, a lo largo del presente escrito se pueden corroborar los tres postulados que definen el marco teórico empleado. En primera instancia, el hecho que al momento de realizar la presente investigación el repertorio de música argentina con saxofón cuente con al menos veinte obras que emplean de diferentes formas un saxofón soprano -y que las mismas se fueran gestando en paralelo a la mayor parte del repertorio proveniente de compositores de todas nacionalidades para el mismo y en un contexto mundial de clara expansión de obras que lo incorporan - permite confirmar

aquello sobre lo cual Marcel Mule (en Rousseau, 2012) reflexionaba hacia la segunda mitad del siglo XX cuando afirmaba que, sin dudas, en un futuro el saxofón soprano, al igual que otros saxofones menos corrientemente empleados, encontraría cada vez más músicos interesados en su utilización (véase Cap. 1.1). En segunda instancia, el hecho que en más de la mitad de las obras recopiladas se haga uso de alguna técnica extendida –y que en total se empleen catorce diferentes (muchas de ellas con subvariantes)- deja en claro que el saxofón soprano es capaz de afrontar las demandas técnico-expresivas del lenguaje compositivo contemporáneo de la misma forma que los otros saxofones de la familia más comúnmente empleados, tal cual lo expresa Londeix (1989, [véase Cap. 1.2]), lo cual a su vez es en parte posible gracias a las mejoras técnicas implementadas en el instrumento a lo largo del siglo XX como lo sostiene Ashton (en Ingham, 1998 [véase Cap. 1.2]). Esto, al mismo tiempo, justifica lo que plantean Weiss y Netti (2010 [véase Cap.1.2]) acerca de la necesidad que en un futuro se escriban tratados que contemplen la problemática de la ejecución de las técnicas extendidas en el saxofón soprano, y que los intérpretes continúen explorando y estudiando las posibilidades de ejecución de estas en vistas a optimizar su producción. Finalmente, a lo largo del presente escrito puede palpase como el saxofón soprano a través de los compositores argentinos que lo han incorporado en sus obras, de los intérpretes argentinos que lo han empleado en sus proyectos y de la presentación de este ante el público en el medio musical argentino, ha podido convertirse en un vehículo capaz de canalizar al menos una pequeña parte de la cultura y del arte musical argentino. Ha demostrado, a su vez, su capacidad de erigirse como un producto cultural susceptible de evidenciar las relaciones entre los artistas argentinos entre sí y de los mismos para con el instrumento, debiendo concebirlo como un elemento portador de cultura y no como un simple artefacto capaz de producir sonidos o desde una arista meramente organológica, tal cual lo propone Mendivil (2016 [véase Cap. 1.3]). Lograr visibilizar la obra para saxofón soprano que surge de los compositores argentinos, sus intérpretes, su inserción en el medio musical argentino, las posibilidades técnico-expresivas del instrumento y su capacidad de convertirse en un vector vivo y capaz de canalizar parte de la cultura del país es, fundamentalmente y en vistas a promover su constante desarrollo y divulgación, la intención primordial que en todo momento pretendió subyacer a la presente investigación.

Gráfico Nro. 101

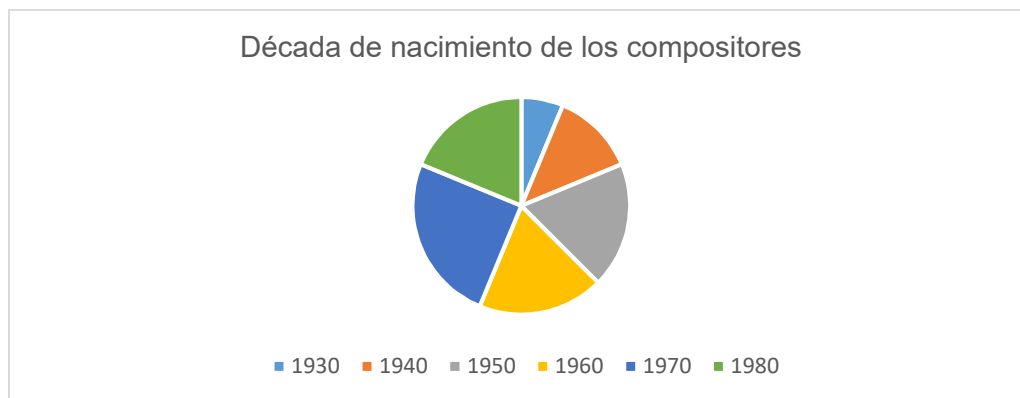


Gráfico Nro. 102

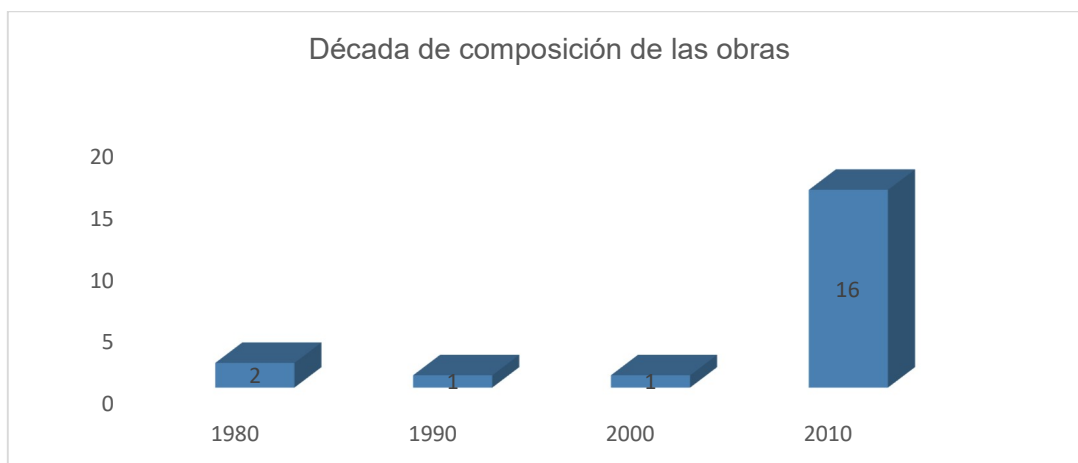


Gráfico Nro. 103

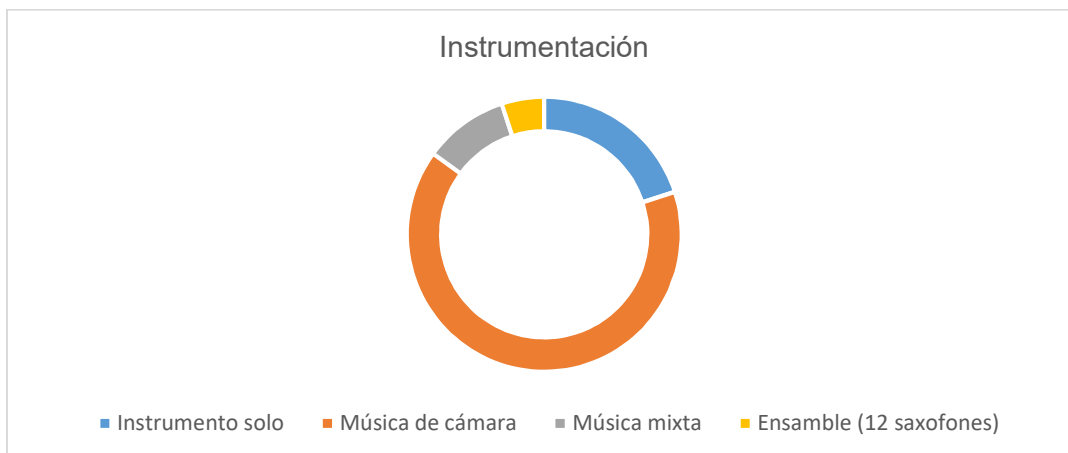


Gráfico Nro. 104

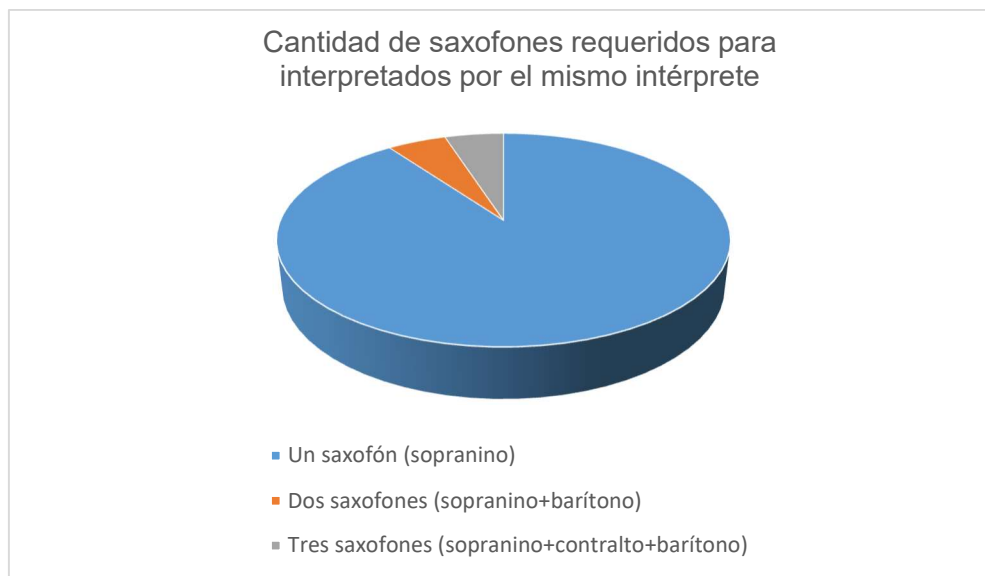
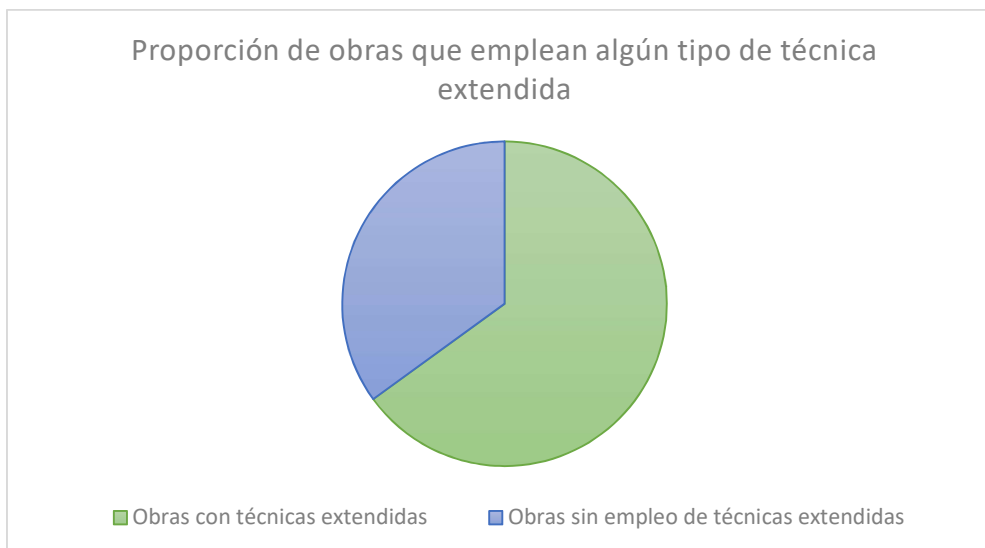


Gráfico Nro. 105



LINKS A INTERPRETACIONES EN CONCIERTO DE ALGUNAS DE LAS OBRAS
TRABAJADAS CON EL AUTOR DEL TRABAJO COMO SAXOFONISTA SOPRANINO

Acciones de Daniel Miraglia

<https://youtu.be/VmfdxWABknk>

Capricho Urbano de Bernardo Monk

<https://youtu.be/1tKbL5oNzXg>

Dúo de Gustavo De Leonadis

https://youtu.be/ziHAC_wt4aw

Milanesita de Jorge Polanuer

<https://youtu.be/M1xc84I4Wtc>

Canon en Aire de Joropo de Rolando Budini

<https://youtu.be/AeOmOAgqb3s>

Columpio de Gabriel Senanes

<https://youtu.be/1fOvwd8GoVI>

Tres Eternos Minutos de Fabían Araya

https://youtu.be/Pw7F_QqFtMs

Intervento de Gustavo Palma

<https://youtu.be/-Nu3NsmjTtc>

FUENTES

- _____ (1926). *The story of the saxophone. Its history and its uses*. Elkhart, Buescher band instrument co.
- _____ (2018). "History. From the origins until 1939". En: *Henri Selmer Paris Website*. [En línea]. Disponible en: <https://www.selmer.fr/histliste.php?page=debut&from=4> [Acceso: 9 de Abril de 2018].
- AGÜERO, M., (2005). *Panorama argentino del saxofón. Investigación sobre la inserción del saxofón en los ámbitos académicos argentinos*. Tesina final de la Licenciatura en Música, especialidad instrumento (saxofón). Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/6875/tesinamauricioaguero.pdf
- ARIZAGA, R. y CAMPS, P., (1990). *Historia de la música argentina*. Buenos Aires, Ricordi.
- ARTURI, A. (2015). "El saxofón soprano. Características técnico-expresivas. Recopilación de un repertorio original". En: 4'33''. Revista Online de Investigación Musical". Publicación del Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo". Universidad Nacional de las Artes. Nro. 15. Diciembre de 2015. [En línea]. Disponible en: <http://artesmusicales.org/web/index.php/tesinas/64-tesina2-433-15.html>
- AUBERT, L. y LANDOWSKI, M, ARNOSI, E. (Trad.), (1959). *La orquesta*. Buenos Aires, EUDEBA.
- BARRI, E. y LERMAN, F., (2014). *Catálogo de música argentina para saxofón*. Buenos Aires, D.A.Mus.-U.N.A. [CD ROM].
- BAY, B., (1979). *Mel Bay's sax jazz studies*. Pacific, Mel Bay Publications.
- BERLIOZ, H., COWDEN CLARKE, M. (Trad.), (1882). *A treatise on modern instrumentation and orchestration*. Londres, Novello, Ewer and co.
- BERTOCCHI, S., (2018). "Rare instruments". En: *Saxophonemes*. [En línea]. Disponible en: http://saxophonemes.fr/eng.saxophonemes.fr/Rare_instruments.html [Acceso: 6 de Mayo de 2018].
- BICHON, S., (1969). *Jouez du saxophone*. Primer cuaderno. París, Éditions Choudens.
- BLOCH, M., JIMÉNEZ, M. y ZASLAVSKY, D. (Trad.), (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México, Fono de cultura económica.
- BRO, P. et al., (2018). *The saxophone in America and Europe*. [En línea]. Disponible en: <http://www.saxame.org/> [Acceso: 12 de Junio de 2018].

-
- BURTNER, M., (2005). "Making noise: extended techniques after experimentalism". En: *New Music Box Website*. [En línea]. Disponible en: <https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/> [Acceso: 28 de Abril de 2018].
 - CAPELLINO, R. y POSADAS, A., (2018). *Nuevas perspectivas en torno al saxofón. De la exploración sonora a la composición*. Barcelona, Sis i Set Didàctiques Musicals.
 - CASELLA, A., y MORTARI, V., JURAFSKY, A. (Trad.), (1950). *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires, Ricordi.
 - CHAUTEMPS, J.-L. et al., J.-M., LOBO I SASTRE, C. (Trad.), (1990). *El saxofón*. Barcelona, Labor.
 - CLARE, J. (1984). "Roger Frampton and the resurgence of creative music". En: *Jazz Magazine*. Invierno/Primavera 1984. Págs. 4-7.
 - COHEN, P., (2007). "A brief history of the soprano". En: Vernon, F., *The forgotten saxophone. New music for the soprano*. [CD-ROM]. Arizona, Arizona University Recording.
 - COTTRELL, S., (2012). *The saxophone*. Columbus, Yale University Press.
 - DELANGLE, C. y BOIS, C., (2004). *Méthode de saxophone pour débutants*. París, Lemoine.
 - DE OLAZABAL, T., (1954). *Acústica musical y organología*. Buenos Aires, Ricordi.
 - DE VILLE, P., (1908). *Universal method for saxophone*. New York, Carl Fischer.
 - DE VILLIERS, A., (2014). *The development of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory*. Disertación correspondiente a la Maestría en Música (Magister Musicae –Performing Art-). Pretoria, Departamento de Música, Universidad de Pretoria. Disponible en: https://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/43313/DeVilliers_Development_2014.pdf;sequence=1
 - DORSEY, J., (1940). *Método para saxofón. Una escuela de ejecución rítmica moderna*. Buenos Aires, Ricordi.
 - DRUET, R., (1963). *L' école française du saxophone*. Vol. 1. París, Billaudot.
 - EASTON, J., (2006). *Writing for saxophones*. Camas, Baxter Music Publishing.
 - EASTON, J., (2018). *Jay C. Easton: modern and unusual woodwinds*. [En línea]. Disponible en: <http://www.jayeaston.com/> [Acceso: 28 de Mayo de 2018].

-
- FICHER, J. y SICCARDI, H., (1942). *Síntesis de instrumentación*. Buenos Aires. Ricordi.
 - GARCÍA ACEVEDO, M., (1963). *La música contemporánea argentina*. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas.
 - GARCÍA MORILLO, R., (1984). *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
 - GUILLOUX, Y. (Ed.), (2006). *Saxophones, the essentials*. París, Éditions Selmer.
 - HERRERA, E., (1987). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona, Antoni Bosch.
 - INGHAM, R. (Ed.), (1998). *The Cambridge companion to the saxophone*. Oxford, Oxford University Press.
 - KIENTZY, D., (1993). *L'art du saxophone*. Paris, Nova Musica.
 - KIENTZY, D., (1982). *Les sons multiples aux saxophones*. Paris, Salabert.
 - KIENTZY, D., (1990). *Saxologie*. Paris, Nova Musica.
 - KLOSÉ, H., (1957). *Méthode complète pour tous les saxophones*. Première partie. París, Alphonse Leduc.
 - LERMAN, F., (2007). *Borrando fronteras. Música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004*. Tesis final de la Maestría en interpretación de música latinoamericana del siglo XX. Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: www.fernandolerman.com/index.php/descargas/doc_details/18-tesis-de-maestria.html
 - LONDEIX, J.-M., (2003). *A comprehensive guide to the saxophone repertoire: 1844-2003*. Cherry Hill, Roncorp.
 - LONDEIX, J.-M., (1989). *Hello Mr. Sax!* Paris, Leduc.
 - MENDÍVIL, J., (2016). "Los instrumentos musicales como herramienta de cultura". En: *En contra de la música*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
 - MICHELS, U., MAMES, L. (Trad.), (1982). *Atlas de música*. Vol. 1 y 2. Madrid, Alianza Editorial.
 - MILLER, R., (2015). *Contemporary orchestration. A practical guide to instruments, ensembles and musicians*. New York, Routledge.
 - NEWTON, B., (2015). "E flat Soprano Saxophone". En: *Bandstratation. The online guide to composing for wind instruments*. [En línea].

<https://bandestration.com/2015/09/16/e-flat-sopranino-saxophone/#more-1020>

[Acceso: 6 de Mayo de 2018].

- PASCUAL, J., (2008). *Guía universal de la música clásica*. Barcelona, Ediciones Robinbook.
- PISTON, W., BARCE, R. et al. (Trads.), (1984). *Orquestación*. Madrid, Real Musical Editores.
- PUJOL, S., (2004). *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- RAMOS, F., (2013). *La música del siglo XX. Una guía completa*. Madrid, Turner Publicaciones.
- RIEMANN, H., RIBERA Y MANEJA, A. (Trad.), (1930). *Compendio de instrumentación*. Barcelona, Labor.
- RORIVE, J.-P., (2004). *Adolphe Sax, 1814-1894. Inventeur de génie*. Bruselas, Éditions Racine.
- ROUSSEAU, E., (2012). *Marcel Mule: His life and the saxophone*. Minnesota, Jeanné Inc.
- SANZ LÓPEZ, S., (2016). "La familia del saxofón en el repertorio sinfónico del siglo XIX". En: *Revista AV Notas*. Nro. 1. Mayo de 2016. Revista de investigación musical del Conservatorio Superior de Música "Andrés de Vandelvira". [En línea]. Disponible en: <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/14/11>
- SCHÜNEMANN, G., (1970). "Los instrumentos musicales". En: HAMEL, F. y HÜRLIMANN, M., MAYER SERRA, O. (Trad.), *Enciclopedia de la música*. Vol. 2. Barcelona, Grijalbo.
- TEAL, L., GUTIÉRREZ, R. (Trad.), (1963). *The art of saxophone playing*. Texas, Summy-Birchard Inc.
- VILLAFRUELA, M., (2018). *Saxofón Latino*. [En línea]. Disponible en: <http://saxofonlatino.cl/> [Acceso: 27 de Abril de 2018].
- WEISS, M. y NETTI, B., (2010). *The techniques of saxophone playing*. Kassel, Bärenreiter Verlag.
- WILLIAMS, A., (1984). *Teoría de la música*. Buenos Aires, La Quena.