



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES  
“CARLOS LÓPEZ BUCHARDO”

**Tres obras argentinas para saxofón solo  
con técnicas contemporáneas**

**TESINA DE LICENCIATURA**

Marcelo Alejandro Bidegain

Tutor: Fernando Lerman

Buenos Aires, Argentina.  
Diciembre 2016.

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	3
<b>Obras Encargadas</b> .....	5
<b>Programa del concierto</b> .....	7
<b>Capítulo 1</b> .....	9
Músicas Locales	
○ Breve reseña sobre Nacionalismo Musical.....	9
○ Nacionalismo musical argentino.....	12
○ Música e instrumentos andinos.....	13
○ Baguala, Vidala y copla.....	18
○ Malambo.....	24
• Diferencia entre malambo sureño y malambo norteño.....	28
• Forma de ejecutar el malambo.....	29
<b>Capítulo 2</b> .....	32
Historia y evolución del saxofón	
<b>Capítulo 3</b> .....	37
Sincretismo musical entre formas contemporáneas y estilos locales	
○ Hibridación musical	
○ Tres obras argentinas para saxofón solo.....	39
“Cuerpo del Norte”.....	39
“Pujllay”.....	43
“Áspero”.....	48
<b>Conclusión</b> .....	55
<b>Bibliografía</b> .....	56
<b>Anexo de partituras.</b>	

## **Introducción**

Este trabajo es el fruto de la colaboración intérprete-compositor con el propósito de experimentar y recrear la música para saxofón de nuestro país. Tomando estilos musicales de algunas regiones argentinas se imaginaron tres piezas que emplean técnicas contemporáneas.

De esta manera se fusionaron elementos de la tradición folklórica con recursos compositivos actuales. Por un lado, música de tradición oral de pueblos originarios (araucanos, chaqueños, jujeños de la Quebrada de Humahuaca) y las músicas criollas; por otro lado la música académica de carácter vanguardista.

Nuestro objetivo principal es generar un nuevo repertorio para el saxofón que amplíe el creciente catálogo del instrumento, fomentando una línea compositiva con nuevas técnicas y estéticas. Analizaremos en el trascurso de la presente tesina la conexión que desarrollan estas obras entre el saxofón académico y nuestras músicas de tradición popular.

El contenido del trabajo es el siguiente: una síntesis sobre el nacionalismo musical a nivel mundial y regional, una reseña sobre el estado y la evolución de los nuevos recursos técnicos en el saxofón. Una descripción de cada uno de los estilos musicales que los compositores tomaron para inspirarse en sus obras, y un análisis comprensivo de cada uno de las obras compuestas. Y por último, la conjunción comparativa y la conclusión entre los dos puntos anteriores llegando a la creación de las tres obras que fueron encargadas para este trabajo. Este espíritu también se refleja en todas las obras que se incluyen en el concierto de graduación.

Para el desarrollo del trabajo se realizó un análisis de cada obra, una investigación de cada estilo musical elegido, entrevistas a los tres compositores, un relevamiento de datos bibliográficos incluyendo videos e información recolectada de distintas páginas web. Se efectuó un trabajo etnomusicológico de todos los temas seleccionados, su historia y su relación con la sociedad y una breve descripción de Nacionalismo Cultural y Musical

y del proceso de Hibridación observados en la composición de las obras que que integran la presente tesina de graduación.

## **Obras encargadas.**

- **Cuerpo del Norte** (*Saxo Soprano solo*)

*Como quien llora sus desdichas en el desierto*

*Caja de viento*

*Mientras el tiempo...*

*Desde el cielo*

*Sobre la tierra*

### **Fernando Muslera**

“Cuerpo del Norte” es la única obra que fue adaptada. La composición fue concebida originalmente para flauta traversa. Junto a su compositor, Fernando Muslera, recreamos una nueva versión para saxofón soprano solo.

Debido a la gran diferencia que existe entre un instrumento y otro (flauta traversa y saxo soprano), el mayor desafío fue regenerar al saxofón soprano todas las técnicas extendidas que la flauta traversa realiza. Sin dejar de lado el objetivo de la obra; conservar los elementos rítmicos y melódicos de la música del noroeste argentino y de las regiones andinas en general.

- **Pujllay** (*Saxo Tenor solo*)

### **Guido Rivera**

Pujllay (Muñeco con forma de diablo que se quema y luego se entierra las cenizas en el entierro del carnaval, culto a la Pachamama) de Guido Rivera propone un trabajo muy delicado con el timbre del instrumento. No escucharemos una baguala, una vidala o una copla, pero si todas las formas que se utilizan en esas músicas del noroeste de nuestro país.

- **Áspero** (*Saxo Barítono solo*)

### **Guillermo Schiavi Gon**

Áspero, es la obra que menos se utilizaron las técnicas de composición contemporáneas. Sólo algunos efectos como multifónicos, diferentes slap, y armónicos. Guillermo Schiavi Gon, intentó conservar los enlaces armónicos y la rítmica del malambo sureño, exagerando el carácter desolado de la región pampeana. Como así también, plasmar en la obra la manera de zapatear del estilo, los movimientos rápidos muy enérgicos, contrastando con posturas inmóviles o muy lentas, característico en este estilo.

## **Programa de Concierto:**

Fernando Muslera

- **Cuerpo del Norte** (*Saxo Soprano solo*)

*Como quien llora sus desdichas en el desierto*

*Caja de viento*

*Mientras el tiempo...*

*Desde el cielo*

*Sobre la tierra*

Guido Rivera

- **Pujllay** (*Saxo Tenor solo*)

Guillermo Schiavi Gon

- **Aspero** (*Saxo Barítono solo*)

Rolando Budini

- **Urdimbre** (*Saxo Tenor solo*)

Guillermo Schiavi Gon

- **Sueño N°1** (*Dúo de saxos iguales*)

Fernando Muslera

- **El Encontrado ( Gato)**

Guillermo Schiavi Gon

- **Entre la Razón y la Intuición**

Rolando Budini

- **Salavinera**

# Capítulo 1

## Músicas locales

### Breve reseña sobre Nacionalismo Musical.

El Nacionalismo, en el siglo XIX, se transformó en una idea primordial de los gobernantes de la época. Según Johann Gottfried Herder el elemento político se entremezcla con la idea de “el espíritu del pueblo” que formaba el elemento fundamental, creativo y estimulante, tanto en el arte como en otras actividades humanas.

Los compositores del XIX se comprometieron con las ideas cosmopolitas que contrastaban con las ideas de patriotismo y nacionalismo y con su propio sentido de la identidad nacional. Después de la segunda mitad del siglo las escuelas nacionales en general preservaron un panorama más cosmopolita, pero era el carácter nacional, además de todo lo exótico y pintoresco de su música, lo que les aseguraría un lugar en las artes universales. De todas maneras, fue la mera relación entre perspectiva nacional con una cosmopolita las que causaron disputas entre los compositores del siglo XIX. Schumann decía de Chopin, *“su música es auténtica porque está la propia nacionalidad del compositor”*. Pero también agrega, que *“el pequeño interés por su tierra nativa había tenido que ser sacrificado por los intereses Cosmopolitan”*. Schumann le está manifestando que los rasgos nacionales pueden ser absorbidos por lo cosmopolita y universal, pero de ningún modo pueden ser extinguidas.

Desde el siglo XIII ya se podía distinguir “estilos nacionales” en la música polifónica de Europa. Pero fue desde el siglo XIX, luego de la Revolución Francesa, que el nacionalismo comenzó a dominar toda Europa. Surge desde la creación de los estados-nación como una manera de dar identidad y consistencia a las nuevas estructuras sociales que estaban naciendo. Este cambio social fue acompañado por la música. Es así como surge este movimiento llamado “Nacionalismo Musical”. Intentando encontrar

respuestas a esos acontecimientos donde cada país buscaba expresar el propio modo de ser y sentir de su nación.

Es en el romanticismo donde debemos buscar las razones básicas de estos movimientos musicales. Este estilo se focaliza en las leyes populares, folklóricas, reivindicando a lo campesino y lo rústico, en la música popular y sus danzas tradicionales, dando una nueva estética, decisiva para la conformación del movimiento. En estas variantes musicales que comienzan a generarse, está muy presente el espíritu romántico, aunque se puede percibir una diversidad expresiva que va de la mano de las características rítmicas y sonoras de cada área geográfica. La melodía no sufre grandes cambios, sino que sigue sometida a la evolución y mayor complejidad que se le aplica a la armonía, siempre inspirándose en el folklore propio de cada país. El enriquecimiento armónico alcanzado cuestionó el sistema tonal establecido, surgiendo nuevas tendencias armónicas debido a las características de cada región. De esta manera surgen compositores como Chopin en Polonia, Tchaikovski en Rusia, Grieg en Noruega, Liszt en Hungría. Ellos emplean un “color” local dentro de las estructuras tradicionales: la sonata, el concierto, la sinfonía y la ópera italiana. Ello generó la necesidad de crear nuevas formas, inspiradas en el propio folklore. Así es como aparecen representando al nacionalismo musical europeo: Dvorak en Checoslovaquia, Sibelius en Finlandia, Albéniz y Granados en España y Musorgsky y Rimsky-Kórsakov en Rusia.

Si bien entre 1810 y 1830 se consolidaron casi todas las naciones latinoamericanas es en la primera mitad del siglo XX donde hay una fuerte afirmación en la estética nacionalista en toda Latinoamérica. Surgen numerosas óperas y ballet sobre temas históricos o legendarios precolombinos o de épocas posteriores a la llegada de los europeos al continente americano. Podemos mencionar a algunos compositores involucrados:

- Mexico: Manuel Ponce (1882-1948). Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940).

- Cuba: Eduardo Sanchez Fuentes (1874-1944), Amadeo Roldán (1900-1939), Alejandro García Catrula (1906-1940), José Ardévol (1911-1981).
- Venezuela: Vicente Emilio Sojo (1887-1974), Juan Bautista Plaza (1898-1965).
- Colombia: José María Ponce de León (1846-1882), Guillermo Uribe-Holguín (1880-1971).
- Ecuador: Luis Humberto Salgado (1903) *-afirma el nacionalismo y el indigenismo en "Suite Atahualpa o el Ocaso del Imperio (1933)-*.
- Perú: José María Riestra (1858-1925) Opera "Ollanta" primera gran opera que resume el nacionalismo peruano. Daniel Alomía Robles (1871-1942). Teodoro Valcárcel (1900-1967). Andrés Sas (1900-1967).
- Bolivia: Eduardo Caba (1890-1953). Simeón Roncal (1870-1953). José María Velasco Maidana (1900-1989) maestro del nacionalismo boliviano con su ballet "Amerindia".
- Chile: Pedro Humberto Allende (1885-1959) pionero del nacionalismo junto a Carlos Lavín (1883-1962) y Carlos Issamit (1885-1974). Próspero Bisquertt (1881-1959) y Alfonso Letelier (1912-1994).
- Brasil: Importante movimiento operístico. Surgimiento de la obra de Antonio Carlos Gomes (1836-1896) "Il Guarany". Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernández Mozart Camargo Guarnieri y Francisco Mignone.
- Uruguay: Siglo XX con la obra de Luis Cluzeau Mortet (1889-1957). Vicente Ascone (1897-1979) y Eduardo Fabini (1882-1950).
- Argentina: Generación de Músicos de la década de 1860 (Alberto Williams, Julian Aguirre y Arturo Berutti). Músicos de la generación entre 1875 y 1899. (Constantino Gaito, Pascual de Rogatis, Carlos López Buchardo, Floro Ugarte, Felipe Boero, Gilardo Gilardi).

## Nacionalismo musical argentino:

Los primeros compositores latinoamericanos del siglo XIX tienen una gran influencia de la escuela italiana, pero hay una intención, una búsqueda de la verdadera identidad nacional, dónde poner el acento artístico. Esto genera formas híbridas como por ejemplo las óperas con temas que tocan el propio paisaje y la propia historia americana.

En la tradición musical Argentina prevalece la cultura gauchesca, la milonga, y el tango de los centros urbanos. Con la federalización de Buenos Aires, en 1880, la cultura argentina comienza a dejar de lado el criollismo para volverse más cosmopolita, efecto propio de la inmigración. Algunos se escapaban de problemas bélicos que había en Europa, otros venía como mano de obra a un país en el que estaba todo por hacerse. Por esa época nace el Tango, una música que surge de los suburbios de la ciudad en las zonas portuarias. El tango tenía clara inspiración en la realidad que se vivía en esos suburbios de la ciudad.

El nacionalismo musical argentino se va consolidando definitivamente a partir de la última década siglo XIX con el impulso dado por Alberto Williams y Julián Aguirre. Los precursores fueron: Luis J. Bernasconi (1845-1885) Francisco Hargraeves (1849-1900), Saturnino Berón (1847-1898), Juan Pedro de Esnaola (1808-1878) y Juan Bautista Alberdi (1810-1844). Ya en el SXX Carlos López Buchardo (1881-1948) y Gilardo Gilardi (1889-1963) componen piezas orquestales con aire de zamba, gato, malambos, vidalas y chacareras. Sobre el final del movimiento Alberto Ginastera (1916-1983) dejará su huella a nivel internacional.

Este trabajo intenta motivar a compositores e intérpretes a darle una nueva dosis de complejidad al movimiento nacionalista musical argentino. Instigando a nuevos compositores con propuestas contemporáneas que incluyen todas las formas y transformaciones que el mundo viene creando. Nuevas propuestas y desafíos que incorporan formas modernas y nuevos instrumentos a las obras, lograrán procesos de hibridación entre estilos y

maneras de componer música, entre formatos de pueblos locales y estructuras académicas.

Los estilos musicales que fueron elegidos por los compositores son: Música Andina: Bagualas, Vidalas y Coplas y el Malambo Sureño. El instrumento seleccionado para sus creaciones es el Saxofón, incluyendo a tres miembros de su familia: el saxofón soprano, el saxofón tenor y el saxofón barítono.

### **Música e Instrumentos Andinos:**

Podemos definir a los sones, ritmos, estilos e instrumentos que se practican a lo largo y ancho de la cordillera de los Andes (desde el centro de Colombia hasta el sur de Argentina y Chile, pasando por Ecuador, Perú y Bolivia), como “Música Andina”. En este concepto se debe incluir a los pueblos Mapuches de la Patagonia, las diferentes variedades de cuecas (chilenas, argentinas y bolivianas), las vidalas, las chayas y la zamba “carpera” argentina (con un ritmo más stacatto y ligero que la zamba común, acercándose a la chacarera), los bailes chinos (del quechua; sirviente) del norte Chico chileno, las celebraciones religiosas del altiplano argentino, los sonidos de los Chipayas bolivianos de Oruro, el folklore peruano de Arequipa, o la música ecuatoriana de la zona de Cuenca. Todo estos estilos y elementos que hemos mencionados no son fácilmente reconocidos por las oyentes de música andina en la actualidad. Debido a la diferencia sustancial que existe entre la música andina como fenómeno histórico y cultural y la etiqueta que ha alcanzado por productoras y medios de comunicación masivos.

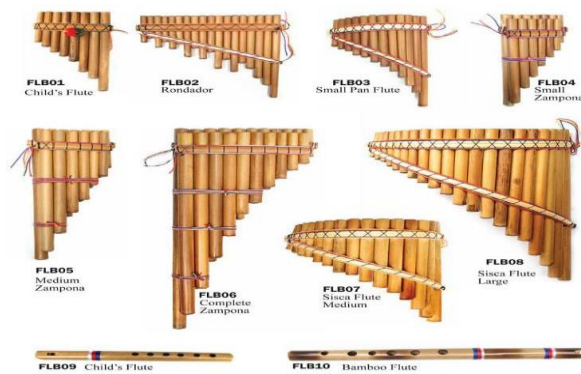
La música andina se remonta desde la época Preincaica. Se utilizaba como parte de ceremonias religiosas en las culturas Nazca (cultura arqueológica del Antiguo Perú, desarrollada en los valles del actual departamento de Ica, desde el siglo I hasta el siglo VII. Su centro estaba ubicado en Cahuachi, en la actual provincia de Nasca), Mochicas (cultura precolombina que se extendió a lo largo de la costa norte del Perú, entre los años 100 d.c hasta el año 700 d.c Era una civilización contemporánea a la

cultura Nazca) o Chimú (se desarrolló en la costa norte tras el decaimiento del Imperio huari entre los años 1000 y 1200. Ocuparon los territorios que antes habitaron los mochicas y los lambayeques, llegando a expandir sus dominios, en su etapa de mayor desarrollo, por toda una extensa franja costera del norte del Perú, desde Tumbes hasta el valle de Huarmey). Sus letras estaban conformadas por momentos de la vida cotidiana y también utilizaban la música para ensalzar a sus dioses. Los instrumentos que se han encontrados en excavaciones arqueológicas son: bocinas, sonajeros, flauta de pan, qenas o silbatos. Dichos instrumentos fueron utilizados en el imperio incaico o Tawantisuyu. Tras la influencia incaica, llegarían lo europeos. Quienes generaron un desarrollo en el grupos de instrumentos que ya existían, incorporando a los instrumentos de cuerdas, sus escalas temperadas y diversas armonías. Impusieron una lengua común en todo el territorio americano, de todas maneras aportaron nuevas formas de armar versos y estrofas.

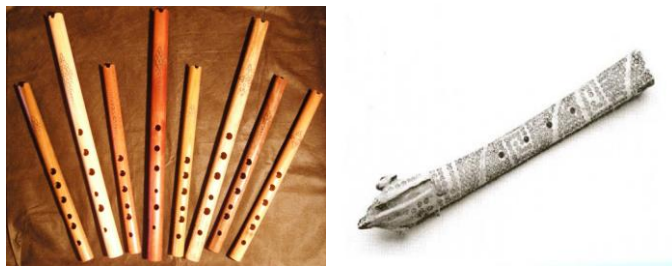
Aquella etiqueta comercial que enunciábamos anteriormente se terminó de afianzar en la década de los 60, donde grupos y solistas latinoamericanos asentado en París, interpretaba esas músicas para los europeo. Para ello, tuvieron que adaptar instrumentos con una afinación temperada mucho más agradable para el oído europeo que las escalas indígenas-mestizas originales. Los ritmos y armonías también se adecuaron de la audiencia, al punto de generar un cambio radical en el estilo.

Los aerófonos andinos es la familia de instrumentos más completa e interesante, debido a la antigüedad de ellos y sus particulares características. Una de ella es la forma de ejecutarlos. Siempre en tropas, grande conjuntos donde participa entre 50 y 60 músicos, más los grupos de danzarines. Se utilizan instrumentos de varios tamaños. Generando así un amplio registro y también logrando originar diferente armonías.

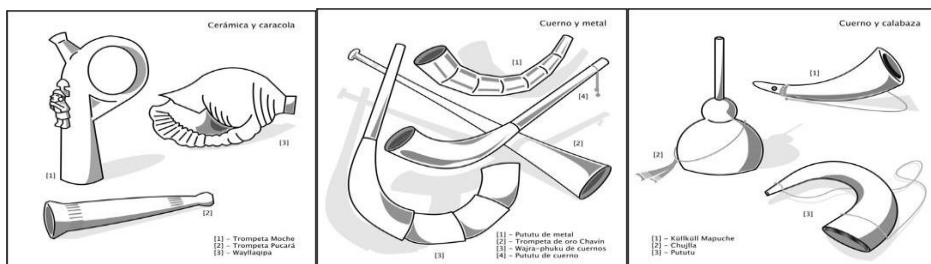
Dentro de los aerófonos andinos tenemos varios grupos. Uno de ellos son las flautas de pan (zampoñas, sikus, phusas).



El otro grupo remarcables de los aerófonos es el de las quenenas y sus variantes: puspiás, choquelas, karhuanis, quenenas yuras y viticheñas, quenillas, quenacho, manchay puytu.



Luego tenemos a las bocinas y trompetas. En este grupo se incluye al pututus, wajras, erques, la bocina ecuatoriano, la trutruka y el ñolkiñ mapuche.



También podemos citar al grupo de los pinkillos (pinquillos, pincullos o pingullos). Instrumento que generalmente se lo confunde con la quena. Entre los tradicionales podemos nombrar: Kachuiris, tarakhas, koikos, karhuanis, los piguyos ecuatorianos, los mohoceños, las descomunales senqatanqanas y los toromes o lautas.



**Pinkillo**



**Toromes**



**Senqatanqanas**

En la actualidad fueron integrándose instrumentos que no son típicos de los andes pero que, luego de la llegada de los europeos, fueron sumando variedad tímbrica a esas músicas. Ellos son: la armónica (de origen Chino), los acordeones (Austria-Rusia), y todos los instrumentos de las bandas de “cobre” (saxofones, trombones, trompetas, tubas).

El otro grupo que tiene una historia muy rica en dentro de la música andina son los membranófonos andinos. Podemos reseñar al wankar o bombo k’antu, la wank’ara, la tinya, el bombo legüero, la caja mohoseñada, la caja chayera, las tamboras de sayas, el bombo tundiqui, el kultrun, y porque no el caquekultrun de los mapuches.



**Wankar**



**Kultrun - Trome**

A ellos, como sucede con los aerófonos, se les agregan los instrumentos de percusión latina (congas, bongos).

Con respecto a los instrumentos de cuerdas, debemos decir que eran prácticamente desconocidos en América hasta la llegada de los europeos. Solo hay registro de algunos instrumentos de cuerda frotada. Conocidos con el nombre de Arco Musical. Ellos eran utilizados por distintos grupos indígenas de nuestro país como los Matacos o Wichís, los Chorote, los Pilagá, los Chulupies, los Charruas, los Mapuches y los Tehuelches. Los Wichí tenían al Yelatáj Chos Woley, es un cordófono de una sola cuerda frotada, compuesto por dos arcos iguales, muy difundido entre las etnias de la región chaqueña. En la etnia Mapuche también encontramos a los quinquercahue (Kinkülkawe), formado por dos arcos idénticos que generalmente eran hechos de costilla de guanaco, yaguarizo o vacuno tensados antiguamente con cabello de mujer. Los Tehuelche tenían un instrumento similar llamado Koolo, pero constaba de un solo arco y un el palillo frotador, que era de hueso de cóndor, de guanaco o de ñandú.



Luego de la llegada de los europeos se suman los laúdes, vihuelas, violines, ravelos y arpas. Aunque el representante más característico de las cuerdas es el charango.

La última familia que podemos nombrar es la de los idiófonos. Son todo aquellos que elementos con los cuales se puede generar cualquier tipo de sonido útil para la música. Wak'allos, maracas, cascabeles, cencerros, campanas, palo de lluvia, cucharas, cuchillos, tijeras, etc.

En Argentina, las manifestaciones musicales andinas, se inician con las culturas prehispánicas en el noroeste del país. Más precisamente en la provincia de Jujuy, donde se instalaron los Omaguacas, los Tilcaras y los Ocloyas. Todos ellos recibieron una fuerte influencia de los Incas, a lo largo del siglo XV y hasta la conquista hispana. Los Collas (o coyas), son herederos mestizos de todos esos rasgos.

En el noroeste argentino y la zona de Tarija, Bolivia, se utilizan el erque o corneta (trompeta travesera gigante), el erquencho (parecido al clarinete, compuesto por un cuerno de vaca, que actúa como pabellón, al que se le inserta una boquilla de caña) y la kamacheña (quenilla con tres orificios y una embocadura muy particular. Se ejecuta con una sola mano, mientras la otra percute una caja) o flautilla de Pascua.



Algunas de las formas musicales de los pueblos preincaicos, sobrevivieron y formaron el repertorio que hoy conocemos como “música tritónica”, grupo que pertenecen las bagualas y las vidalas. Todos estos materiales se fusionarían con la música incaica, y luego con las corrientes europeas, darían paso al actual repertorio andino argentino.

### **Baguala, vidala y copla:**

Para situarnos en tiempo y espacio nos trasladaremos a los pueblos que habitan la espina dorsal de Sudamérica, la Cordillera Andina. Estos pueblos comparten una suerte de herencia plurisecular consistente en una serie de rasgos culturales nacidos y desarrollados a través de intensos y prolongados intercambios y de procesos de transculturación que comenzaron a verse antes de la llegada de los europeos al continente. Más precisamente nos trasladaremos a la Quebrada de Humahuaca. Valle que comunica al extremo sur del altiplano andino, denominado Puna, con los territorios del Noroeste argentino. Omaguaca (palabra derivada de los vocablos quichua *oma*-cabeza- y *huaca*-tesoro) son los habitantes de la Quebrada. Los Omaguaca, pertenecieron en un corto período de tiempo al Tawantinsuyu- área del imperio Inca-, han sufrido la dominación de este imperio, y más tarde la irrupción del invasor europeo. Ambos, imperio y

reinado, con un poder devastador lograron por ejemplo hacer desaparecer el idioma original de los Omaguacas sin dejar de lado rasgos de la cultura material y espiritual. El aprovechamiento eficaz de los recursos ecológicos fue uno de ellos (por ej. los bancales: andenes o conjuntos de terrazas escalonadas que construyeron en las laderas de las montañas), o el culto a la Pachamama, divinidad central de las religiones andinas sudamericanas.

El culto a la Pachamama estableció un poderoso factor de identidad cultural y de enlace entre pueblos separados entre sí por miles de kilómetros (Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina). Esta divinidad a la tierra está profundamente enraizada en el pensamiento andino. Se brindan ofrendas a la Madre-Tierra, por ejemplo con el primer sorbo de bebida (vertiendo en el suelo un poco de la misma antes de beber), u oraciones que se le dedican. Oraciones que toma forma de coplas para ser entonadas:

*“Pachamama santa tierra  
no me lleves todavía  
mira que soy chiquitito  
y quiero dejar semilla”*

Los temas más relevantes utilizados para construir las coplas siempre están relacionados con la fecundidad, la continuidad física, las relaciones personales o la supervivencia del grupo. Aquí también se puede encontrar una conexión directa con estrofas de procedencia española, como es el ejemplo de la quarteta octosilábica.

Copla, Baguala, la Vidala o Vidalita en Catamarca, Tonada, Coplas de Salta, Joi-joi en la región de los valles de Tafí, etc., son todas las especies líricas que el pueblo del noroeste y centro argentino cantan individualmente o a coro. Estos cantos son acompañados por una caja o tambor como es llamado en La Rioja. También en Jujuy suele designarse con el nombre quéchua de *Tinya* o con el aymara de *Uancara*. La caja es de fabricación local y es un instrumento precolonial. Está formado por dos membranas de piel tensadas a ambos lados del aro, que tradicionalmente es de madera liviana (cardón, tala, chañar, sauce, yaquispalo, nogal, visco o cactus seco).

Su cuerpo está cubierto por dos parches de oveja, cabra, cordero. Luego tenemos la “chirlera”, alambre, hilo o cuerda donde se le ata una pesuña, un palito o un cabo de pluma con el objeto de que resuene al golpea el instrumento sobre el parche no percusivo. La caja también tiene una manija de cuero que sirve para colgar de la mano para cuando se toca. Suena con el golpe de un mazo o un mazo y un palo; a veces con dos palillos, ambos sobre el mismo parche. La estructura rítmica más común es la de negra y dos corcheas. En base a esa estructura rítmica se van creando diferentes variaciones, tanto rítmicas como tímbricas, utilizando el mazo y el palo que es percutido en el parche o en el aro.

En la actualidad las bagualas se practican en anchas fajas precordilleranas, desde la Rioja has Bolivia, también en Formosa y en el Chaco, como así también en parte de Santiago del Estero. Estos cantos líricos suenan, fuera de argentina, en los atacameños chilenos y ciertos serranos bolivianos, y llegan hasta algunos pueblos originarios del departamento de Apurímac, *los Chankas*, centro de Perú.

Como ya hemos hablado en párrafos anteriores, las Bagualas se ejecutan generalmente durante el carnaval. De todas maneras, podemos escucharlas en cualquier momento del año, entonadas indistintamente por hombres, mujeres o niños. Son interpretadas de pie y formando ruedas. Siempre aparece uno como líder del grupo que indica el “tono” (la melodía, o el estribillo solamente), para que todos la entonen a coro. Uno, dos o tres “cajeros” marcan el acompañamiento. Se expone una copla y comienza el canto.

Desde el punto de vista formal y por ende textual se pueden reconocer dos tipos de bagualas:

*Bagualas Amorfás.*- Que no tiene un sistema rítmico fijo, alternan una negra con una, dos o tres corcheas, muchas veces amensurales, y sin estructural pequeñas frases musicales.

Ejemplo:

Caja dos mazos

Coro

Simile

4

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system features a single staff for 'Caja dos mazos' with a steady eighth-note rhythm, and a two-staff 'Coro' section with a more complex melodic line. The second system, starting at measure 4, shows a more intricate piano accompaniment with multiple voices and a vocal line. The word 'Simile' is written above the first system.

*Bagualas estructurales.* - Con dos subgrupos: a) Con fraseo regular por ajustarse a coplas españolas.

Ejemplo:

"Veni vidita cantemos  
veni parate a mi lado.  
Si a vos te quitan la vida  
con la mía te haría pago"

Detailed description: This musical score is a single-staff melody in 8/8 time, marked with a '4' above the first measure. The key signature has one flat. The melody is simple and rhythmic, corresponding to the lyrics provided. The score is divided into four measures, each starting with a measure number (4, 6, 8) above the staff.

b) Con dos o más tipos de frases sobre textos de vidalas, combinando coplas y estribillos. Forma que prevalece en la actualidad y puede darse con pies binarios o ternarios.

Ejemplo:

The image displays a musical score for Baguala, a traditional Bolivian folk music. The score is written in 3/8 time and consists of five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system is marked with a '3' and a '7' in the first measure. The second system is marked with a '4' in the first measure. The third system is marked with a '6' in the first measure. The fourth system is marked with an '8' in the first measure. The fifth system is marked with a '10' in the first measure. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests and others containing melodic lines. The bass line is primarily composed of eighth notes, often with a '7' marking above the notes, indicating a specific rhythmic pattern. The treble line features various melodic phrases, including some with slurs and ties.

La organización de alturas de la Baguala está conformada por un sistema tonal tritónico- equivalentes a sonidos de la triada mayor (apareciendo también la triada menor y otras organizaciones de alturas, por ejemplo en las zonas limítrofes con la provincia boliviana de Tarija), en la práctica, esto no es precisamente así. La afinación de los tres sonidos que

proponen la triada-mayor o menor- no son entonados con estas alturas exactas en los cantos tradicionales. A la percepción, nos recuerda a estos tres sonidos solo a grandes rasgos, pero su afinación no se corresponde claramente y aparecen muchas otras alturas por fuera de este sistema de tres sonidos, que ornamentan las melodías muy variadas.

Otra característica que aparece en las melodías es el “arrastre” de la voz, produciendo glisandos o portamentos- generalmente de poca extensión- entre intervalos no medidos. Un ejemplo de esto es el “Kenko” (en quichua, sinuoso, serpenteado), que permite liberar la voz produciendo un particular y distintivo efecto expresivo.

Un fenómeno que aparece en la práctica tradicional es el cambio paulatino y esporádico de entonación a lo largo de las coplas, que no se cumplen por intervalos de semitonos como se suele ejemplificar, sino que más bien se suceden por microintervalos.

A lo largo de las interpretaciones de las sucesivas repeticiones de los períodos musicales de la baguala, se van agregando microvariantes melódicas, que muchas veces incorporan alturas que no pueden ajustarse o reducirse a la triada. Siendo la baguala además, un canto colectivo, resulta ser una práctica habitual, la superposición de versiones personales, que difieren entre ellas, en varios puntos de la escritura.

Las canciones de raíz indígena que se practican en el noroeste de nuestro país pueden ser colectivas, a dúo o de forma individual. Las que son interpretadas de manera colectiva se encuentran más en la región precordillerana que va desde San Juan hasta Bolivia. Y en el resto de nuestro país generalmente solo cantan determinados individuos, generalmente hombres, solos o a dúo, acompañándose por un instrumento cordófono. Esta costumbre nos llega desde Europa. Los pueblos originarios practicaban y practica el canto a coro. Tanto hombres, mujeres y niños cantan solos o a coro acompañándose solamente por la caja, instrumento de percusión que ya hemos pormenorizado en el párrafo anterior. Para dicha ejecución no se requieren especiales dotes musicales. Aunque siempre se destacan algunos cantores del conjunto con la función de líder musical. De la

práctica del canto colectivo, surge espontáneamente, a pesar de la voluntad de cantar juntos, el fenómeno denominado heterofonía. Cada participante ejecuta la melodía conocida, con sus propios aditamentos y particularidades de su aprendizaje, capacidad interpretativa y gusto personal, conformando un resultado sonoro que contiene distintas versiones de una misma melodía. Esto genera variedad melódica y variedad interválica, no solo lineal, sino, en consecuencia, armónica; de esta manera escuchamos muchas veces armonías por microintervalos.

Otro elemento que cabe mencionar, es la variación de distintos recursos de proyección vocal, que modifican el timbre. Entre ellos podemos mencionar, la emisión vocal en falsete con un amplio volumen que ejercitan los varones, haciendo gala de su gran capacidad pulmonar a través de la prolongación de los finales de frases. También debemos agregar un elemento característico más, como es la alternancia de registros en cada interpretación. En la actualidad podemos encontrar cantores que interpretan estas especies líricas de manera individual. Podríamos decir que es una manera de academizar dichos estilos y difundirlos para hacerlos conocer en otras regiones del país o del mundo. Pero la verdad es que la música de los “serranos”, que se mantiene dentro de las corrientes tradicionales, sigue regenerando adeptos y se sostiene cada vez más.

En este trabajo pretendemos trasladar estos cantos colectivos a lo académico con la obra *Pujllay* del compositor argentino Guido Rivera. Combinando distintos recursos propios de la tradición académica, y llevados a una sonoridad y estética diferentes. Ajenas al canto tradicional y más próximo al lenguaje musical contemporáneo de tradición escrita.

### **Malambo:**

En el siglo XV se produce en Europa una gran transformación en la danza. Curt Sachs (musicólogo alemán), decía: “pasó la era de la espontaneidad”. Se bifurca la danza en dos vías, danza cortesana y danza popular. Surgen maestros de danza que ocupan posiciones respetadas y

con ellos aparecen los tratados de baile. Las danzas cortesanas restringen los movimientos. La vestimenta de la época contribuye a eso, pero además se buscaba despojar todo tipo de improvisación de los bailarines y hacer de esas “pantomimas” expresiones más convencionales que serán generadas por los nuevos maestros de danza.

En nuestro país podemos advertir al estudiar las danzas, las mismas diferencias. Nos situamos en la época de la Colonia. Por un lado tenemos las rígidas danzas cortesanas, como el Minué y la Contradanza, y por otro lado las danzas picarescas, como el Fandango, la Tirana, las Seguidillas y el Bolero. Todas ellas antecesoras a nuestras danzas criollas. Estas últimas son más espontáneas cuando se ejecutan en su propio ambiente popular. En cambio son más esquematizadas y rígidas cuando se realizan de acuerdo con las enseñanzas de los maestros que las reducen a figuras fijas para facilitar su transmisión.

Al lado de los Fandangos, Seguidillas, surgen algunos bailes nuestros. El Perico, la Cadena o el Mal-Ambo eran acompañados por una desacordada guitarra. La Cadena entró a formar parte de varias danzas de parejas en conjuntos, como el Cielito, el Pericón y la Media Caña. El Perico más tarde da lugar al Pericón y el Malambo es la danza que hasta hoy en día se reconoce como una danza individual. No obstante esta última danza hoy también se ejecuta en diferentes formaciones que enunciaremos más adelante.

Unas de las versiones que existen sobre donde surgió el malambo, es la que relata el musicólogo Carlos Vega. Afirma que el malambo nace en un pueblo llamado Malambo que se encuentra en el Perú, Vega dijo que varios conquistadores españoles en una de sus excursiones vieron que los indígenas de ahí saltaban y golpeaban sus pies al ritmo del sonido de tambores.

De todas maneras, la versión más estudiada y aceptada en la actualidad es la que dice que en la época de 1770, cuando terminaba la era del cuero y comenzaba la era de la carne salada y de las exportaciones, los

gauchos empezaron a llevar a sus vacas salvajes a los mataderos. Allí, en sus momentos de ocio, ellos comenzaron a imitar el sonido de los caballos al galopar. Al comienzo solo eran pasos simples y escobilleos de uno o dos compases.

Luego de mucha práctica, su destreza fue aumentando. Paso de ser una simple diversión a ser una competencia de contrapunto. A veces estas competencias podían durar horas. El contrapunto original consistía en hacer un mudanza de no más de 4 compases en la cual el adversario tenía que reproducirlo exactamente igual.

El malambo es una danza de exhibición de destreza en el zapateo. Se originó alrededor del año 1700 en las llanuras pampeanas, aunque se puede reconocer en su zapateo influencias de danzas de otras culturas. Perteneciente a la llamada música surera o sureña. Hoy en día cuando se habla de malambo, inmediatamente se nos viene a la mente el gaucho con botas de cuero vacuno **(1)** con suelas en la planta de los pies, “bombachas” (pantalones anchos y largos que se prenden con botones en los tobillos por debajo de las botas dejándose caer sobre las mismas) y ponchos. Pero el malambo nace, como se mencionó antes, en las llanuras pampeanas. En el centro de nuestro país. Donde el gaucho utilizaba botas de potro **(2)**, cuero extraído de la pierna anterior de un caballo o burro, sin suelas. También se utilizaba un chiripá **(3)** (tela rectangular metida entre las piernas y sujeta a la cintura por un cinto o rastra), un calzoncillo cribado (pantalón largo de corte recto con terminaciones en bordados) y un chaleco, con o sin chaqueta o saco.

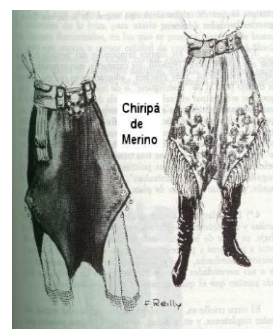
**(1)**



**(2)**



**(3)**



Por ello es que existen dos tipos de malambos, el sureño y el norteño. Sus diferencias están fundadas por: la música, por la vestimenta y por la apariencia de las mudanzas (serie de movimientos simples combinados con los pies. Las mudanzas se forman por varios movimientos: puntas, chuecas, escobillados, es la forma conjunta que se forma la mudanza. En un malambo de categoría mayor se llegan a realizar hasta 20 mudanzas). El malambo norteño posee una música más rápida y un rasgido diferente de guitarra, a diferencia del malambo sureño que tiene una música más lenta. Esta danza, que el hombre sólo hace con los pies, en la menor superficie posible, es individual y la principal y más difundida en Argentina. Dentro de los bailes folclóricos argentinos es una excepción, ya que carece de letra. Los instrumentos musicales utilizados son: en el malambo sureño, la guitarra y en el malambo norteño el bombo legüero, con o sin guitarra.

En ambos malambos se utiliza la improvisación al momento de generar los movimientos con los pies y las piernas, aunque siempre va a depender de la originalidad del gaucho su mejor presentación. Todos los movimientos pueden variar. Ya sea la posición, la coordinación con la música y las mudanzas. Pero siempre se debe tener en cuenta la postura del cuerpo. Es muy importante porque además de ayudar al equilibrio, favorece a generar una fuerte y varonil imagen frente a los espectadores o "contrincantes". Contrincantes era los gauchos que se juntaban en la región pampeana a practicar esta danza y así lograban alejarse de sus males personales, como la soledad, el aislamiento, además de la necesidad de expresarse que tenía cada uno de ellos. Fue la forma de sobrevivir, canalizando de alguna manera la energía física y espiritual.

### **Técnica del zapateo:**

La fuerza de esta danza reside en sus firmes movimientos. Sobre la base de un pie menos móvil y a veces hasta quieto, el otro pie realiza una serie de movimientos libres y amplios, con un juego rítmico y acompasado. Inmediatamente debe cambiarse la función de cada pie. El cuerpo del zapateador no interviene, los brazos no son un complemento de la danza, toda la atención se concentra en los pies. Haciendo golpes contra el suelo -

principalmente con la planta, con la punta del pie y con el talón- el bailarín de Malambo es a la vez un músico que utiliza sus piernas en un enérgico zapateo, transformándose en un vivo instrumento musical que despliega ritmo y arte. La música no tiene una medida o cantidad determinada de compases, depende de la duración que el bailarín le dé a su Malambo. Los zapateos se separan unas de otros mediante un golpe de pies llamado «repique» que contiene un sonido rápido y particular que indica el término de un zapateo y el comienzo de otro. Cada zapateo se realiza con “ida” y “vuelta”, lo que quiere decir que cuando termina un zapateo debe repetirse nuevamente pero con la particularidad de que esta vez cada golpe será realizado con un pie distinto a la primera vez.

En el malambo las figuras a realizar no tienen un orden específico. Se puede colocar varias figuras alternadas a gusto (obviamente manteniendo la estructura del malambo), también en el malambo se debe realizar siempre la devolución de un paso, esto quiere decir que si realice una mudanza con un pie lo debo repetir con el otro pie y otra cosa importante del malambo es que se puede dar la improvisación ya sea para algún contrapunto o simplemente para alguna demostración de habilidad.

### **Diferencias entre Malambo Norteño y Malambo Sureño:**

El malambo norteño es una danza rápida y muy virtuosa. Es acompañado por el bombo legüero y la guitarra criolla, que tiene un rasguido diferente al que se utiliza en el malambo sureño, donde solo se utiliza la guitarra y es una música más lenta aunque no por eso menos virtuosa. La diferencia que personalizan a cada malambo está en las “mudanzas”. Como consecuencia de la vestimenta, las mudanzas sureñas difieren de las norteñas en un punto: la manera de pegar en el suelo con los pies (la fuerza y la forma en que se efectúa un golpe básico). Las mudanzas norteñas a simple vista tiene mucha más "fuerza" que las sureñas debido al calzado (en el sur las botas de potro no poseían suela y eran muy finas) por lo que el pie es asentado con más fuerza y con más brutalidad y frenetismo. En las mudanzas sureñas en cambio, debido a la desnudez de los pies, los golpes no suelen ser tan brutales, abundan en cambio los movimientos de piernas.

Los repiques son diferentes. Debido a estas diferencias la técnica a aplicar será diferente según se trate de uno u otro estilo. En el malambo norteño se trabaja más la resistencia de los pies y rodillas, los cuales se encuentran bajo una presión muy grande debido a los golpes y movimientos. En malambo sureño la resistencia debe encontrarse en los muslos y pantorrillas, ya que las mudanzas requieren una constante contracción del músculo.

Cada zapateo se realiza con ida y vuelta, cuando termina un zapateo debe repetirse nuevamente pero con la particularidad de que esta vez cada golpe será realizado con un pie distinto a la primera vez. Donde nace el malambo sureño (la región pampeana) solían atarse un gran cuchillo en cada pierna y mientras realizaban los movimientos, producían acompasados golpes por entre choques de los cuchillos. Desarrollaban su danza un cuadro o entre cuatro velas, las cuales iluminaban los movimientos y le sumaban el desafío de intentar no apagar o derribar la "lamparilla". Los gauchos más valientes clavaban sus facones en el suelo con media hoja afuera y zapateaban alrededor. Debido a que el calzado eran botas de potro, se producían grandes heridas en sus pies. El mérito del danzante era mayor si afrontaba el cotejo sin quitarse las espuelas.

### **Formas de ejecutar el malambo:**

El malambo nació como una competencia entre dos personas, aunque puede ejecutarse de las siguientes maneras:

- Solista de malambo: una sola persona ejecuta un solo malambo entero.
- Conjunto de malambo: un grupo de tres o más personas. Las mudanzas son realizadas al mismo tiempo y de igual forma por todo el grupo.
- Conjunto combinado de malambo: es similar al conjunto de malambo, con la diferencia de que las mudanzas no se ejecutan de igual

manera por todos los integrantes, sino que se da libertad a la creatividad del grupo para poder crear figuras y posiciones.

- **Contrapunto de malambo:** forma bajo la cual nació el malambo. Consiste en que una persona realice una sola mudanza, con ida y vuelta, y cuando termina espera que su contrincante realice otra mudanza. Gana el gaucho que zapateó mejor. Para ello se tiene en cuenta la calidad de la mudanza, la correcta ejecución de los movimientos, la postura y la fuerza.
- **Contrapunto de cuarteto:** es una combinación entre el contrapunto de malambo y el conjunto combinado de malambo. Se enfrentan dos grupos de cuatro personas cada uno, de allí su nombre “contrapunto de cuarteto”, y cada grupo ejecuta una mudanza por vez hasta que gana el mejor.

Si la competencia es dura y hay un empate se procede a ejecutar un “contrapunto con botella” en el cual cada persona (o grupo) zapatea alrededor de una botella vacía, con poco relleno, hasta que alguno la hace caer. Gana aquel que mantuvo la botella en su sitio o quien se lució más al hacer las mudanzas a su alrededor. En la actualidad todas estas formas de ejecutar el malambo son más utilizadas en el malambo norteño. En el malambo sureño se practican más la de solista de malambo y la de conjunto de malambo.

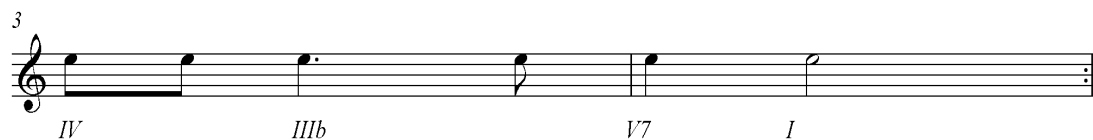
Con respecto a la música podemos decir que lo esencial del malambo es su esquema rítmico de seis unidades por compás. La música que acompaña al “*malambedor*”, está formada por diversa melodías improvisadas sobre un esquema armónico invariable. Dicho esquema está formado por los acordes de tónica, subdominante y dominante del modo mayor. Tanto el malambo norteño como en el malambo sureño se utiliza éste esquema armónico. Aunque el malambo sureño muestra una pequeña diferencia agregando el III de la escala, bemol y en modo mayor. A continuación mostramos los esquemas armónicos de los dos malambos.

Malambo Norteño

compas de chacarera



Malambo Sureño



Variante rítmica del malambo sureño



En sus comiendo el instrumento típicamente utilizado para el malambo fue, y sigue siendo, la guitarra. Al expandirse por la Argentina el malambo incorporó otros instrumentos según la región. En el norte argentino se incorporó el bombo, instrumento de percusión; en la zona del Litoral es muy popular el acordeón; en la zona chaqueña y Cuyo el violín. Actualmente las diferencias de regiones casi no son tenidas en cuenta, generalizándose el uso de instrumentos en todo el país, incluyéndose otros como la quena y la flauta, y a partir de este trabajo podemos incorporar al saxofón barítono. Objetivo que el compositor de *Áspero (malambo sureño)*, Guillermo Schiavi Gon, compuso con éxito. Traslado todas las características de la danza, tanto musicales como también los ambientes y personalidades de la región pampeana al saxofón barítono. Exagerando el carácter desolado del paisaje, un tanto elegante y otro solitario y distante. Plasmó en la obra la manera de zapatear sureña, los movimientos rápidos muy enérgicos pero descalzos o casi descalzos, contrastando con posturas inmóviles o muy lentas, características del malambo sureño.

## Capítulo 2

### Historia y evolución del saxofón:

El saxofón se diseñó y construyó en el año 1840 por el luthier belga, nacido en Dinant, Adolphe Sax. Es el único instrumento que no tuvo una larga evolución como si lo tuvieron otros instrumentos, como el violín, la flauta travesa, la trompeta, etc. Sax, que ya había diseñado el pabellón o campana del clarinete bajo, entre otros instrumentos de metal, se encargó de inventar un nuevo instrumento que contenga características de dos familias de instrumentos musicales. Por una lado, que tuviese el color de la familia de las cañas pero con una dinámica mayor, adquiriendo una capacidad sonora equivalente a la de la familia de los metales. En agosto de 1841, Sax presenta su nuevo instrumento al público, el Saxofón Bajo.

En sus inicios, el saxofón fue tomado por las bandas militares de Francia, aunque Sax desde un primer momento lo creó pensando en incorporarlo a las orquestas sinfónicas. De todas maneras, esa incorporación a las bandas militar hizo que el instrumento comenzara su desarrollo en el ámbito educativo y en la gestación de repertorio. Fue así como se daría inicio a lo que luego fue la escuela francesa de saxofón.

El Saxofón fue concebido, desde el principio, no como un simple instrumento, sino como una familia entera, que en su totalidad alcanza aproximadamente la extensión de un piano.

#### Familia del saxofón:

- . Soprano en Sib
- . Alto en Mib
- . Tenor en Sib
- . Barítono en Mib
- . Bajo en Sib

### Otros integrantes que tuvieron su momento de gloria:

- . Sopranino en Fa y Mib
- . Soprano en C
- . Mezo Soprano en Fa
- . Melody en Do
- . Contrabajo en Mib

Adolphe Sax fue el primer profesor de saxofón en la escuela anexa al Conservatorio Superior de París desde 1870, la cátedra tuvo intermitencias por diversos motivos. Se puede afirmar que la cátedra formal de saxofón se instauró definitivamente en 1945, a cargo de Marcel Mule. Quien se desarrolla como músico solista tocando con orquesta y grupos de cámara. Gran “perseguidor” de compositores alumnos y profesores, para que escriban para saxofón. Consiguiendo de esta manera conformar un catálogo de obras originales y arreglos o transcripciones para el instrumento que hasta el momento era muy escaso. Solo existía un repertorio que Adolphe Sax había promovido en su propia editorial en París desde fines de 1850.

En Alemania, y más tarde en Estados Unidos (1933), surge Sigurd Rascher, quien desarrollo la manera de ejecutar el instrumento. Rascher, tenía gran conocimiento de las características acústicas del instrumento. Generó una evolución con todo lo que tenía que ver con la producción del sonido y la ejecución del registro “sobregado”.

Debido a que los nazis consideraban al saxofón un instrumento de la “música negra”, Sigurd Rascher debió emprender viaje a Estados Unidos, país con el que generó una vinculación música muy importante, desarrollando gran parte de su carrera allí.

La escuela américa del saxofón nace en 1920 con la música popular, sobre todo en el jazz, y en 1930 se incorpora al ámbito de la música clásica. Es con el jazz que el saxofón se hace más popular, debido a la difusión que tenía el estilo es esa época. Comienza a emplearse a principios del SXX,

pero recién en la década de 1930 hacen su aparición los primeros saxofonistas importantes de jazz en New Orleans.

En América Latina, el saxofón ha tenido un desarrollo paulatino. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) incrementó el catálogo de obras para el instrumento casi paralelamente al desarrollo en América del Norte: *Fantasia Op. 630 para saxofón soprano, cuerdas y tres cornos (1948)*, *Bacchianas Brasileiras No 2, para saxofón tenor y orquesta de cámara, Sexteto Místico Op. 123 (1917)*, *Quatuor Op. 168 (1921)*, *Nonetto Op. 181 (1923)*, *Choros No 7 Op. 186 (1924)* y *Choros No 3 Op. 189 (1925)*.

Los primeros profesores de saxofón de Argentina, no eran especialistas en el instrumento, sino que se relacionaban con otros instrumentos de vientos, sobre todo con instrumentos de madera, como por ejemplo el clarinete. En 1986 se crea la cátedra de saxofón en la ciudad de Buenos Aires, en el entonces Conservatorio Nacional de Música "Calos López Buchardo". El profesor Hugo Pierre fue quien fundó dicha cátedra. Luego continuo ese camino la profesora, ex alumna de Hugo Pierre y primera egresada de dicha cátedra, María Noel Luzardo (en 1996). En la década del '80 ocurre algo similar en diferentes ciudades del país, haciendo que el estudio superior de saxofón se expanda hacia algunos lugares del interior de Argentina. De todas maneras, hoy en día sigue habiendo provincias donde todavía quienes quieren estudiar el instrumento de manera académica, deben trasladarse a las ciudades que han podido generar ese espacio. La profesora María Noel Luzardo se encargó de estrenar obras de cámara y para saxo solo, de los primeros compositores académicos argentinos que incorporan al saxofón en sus trabajos (Salvador Rainieri, Irma Urteaga, Marcelo Ferreyra, Guillo Espel).

El saxofón hoy en día es considerado, por los compositores, como uno de los instrumentos más rico en lo que tiene que ver con la amplitud tímbrica y la variedad de "efectos" disponibles. El instrumento ha avanzado significativamente desde su creación. Los compositores están explorando nuevos sonidos no convencionales y formas originales de tocar el saxofón.

Al punto que, se han creado nuevos textos para identificar y explicar estas técnicas denominadas "extendidas". Aunque todavía existen muy pocos recursos para las etapas iniciales del estudio de estas formas contemporáneas, el repertorio para saxofón ha evolucionado significativamente, los artistas se enfrentan a desafíos que simplemente no eran aplicables hace 30 años atrás. En la actualidad los estudiantes del instrumento se encuentran con repertorios que contienen una amplia variedad de sonidos, timbres, y técnicas. Todos los saxofonistas que quieran incorporar la música definida como *Música Contemporánea* deben tener un muy buen control de su instrumento para poder llevar a cabo las obras que cada compositor crea. De todas maneras, se está haciendo uso de la improvisación, que les permite a los alumnos de un nivel medio o bajo poder acercarse a estas músicas. Por ejemplo, deben dejarse llevar por imagen o sensaciones que en cada intérprete aparece, y sobre todo lograr jugar con el instrumento para crear música.

### **¿Que son técnicas extendidas?**

También llamadas "Técnicas ampliadas", término que se refiere a todos los sonidos y colores que se pueden generar más allá de los parámetros estándar del instrumento. A partir de la segunda mitad del siglo XX los compositores comenzaron a explorar diferentes posibilidades técnicas de los distintos instrumentistas, generando una variedad sonora que hasta ese momento no estaba disponible. Se buscaba exigir al intérprete que llegue al borde de sus posibilidades de ejecución. A las pautas de la tradición interpretativa clásica-romántica: sostener un timbre homogéneo, una afinación vista desde una mirada más occidental (estable y perfecta) y un sonido claro y limpio, se sumaron y desarrollaron nuevas sonoridades.

Para este trabajo se encomendaron tres obras con diferentes niveles técnicos. El desafío, además de interpretar lo que se ve en la partitura, es conocer el estilo y la región de la Argentina que inspiraron para cada obra. *Cuerpo del Norte*, no es una obra muy virtuosa, pero tampoco es una obra fácil interpretar. Para ello se debe tener un amplio conocimiento de lo

instrumentos andinos, sus particulares sonidos y los ambientes donde estos instrumentos son ejecutados. No es posible hacer una buena interpretación de la obras sin el previo conocimiento de esas características que rodean a dichos instrumentos. En el caso de *Pujllay* se refleja una mezcla de cualidades provenientes de distintas tradiciones y estéticas. Una reminiscencia un poco reconocible de algunos estilos, como la baguala, la vidala o la copla. Al conocimiento de esas tradiciones (el culto a la Pachamama) se le agrega una dificultad técnica. El compositor hace un desarrollo tímbrico del instrumento con diferentes sonidos que rememoran esas sonoridades. Por último tenemos a *Áspero*, obra que emplea una gran dificultad técnica en varios aspectos. Por un lado, nos traslada una gran cantidad de variaciones rítmicas, que generalmente son interpretadas por una guitarra, al saxo barítono, un instrumento de ejecución menos ágil. Por otro lado, se generan diferentes formas de articulaciones y una extensa paleta de colores con el uso de multifónicos, bisbiliandos y armónicos. Nuestro objetivo es incrementar el repertorio de saxofón académico, generalmente proveniente de las escuelas europeas, con técnicas, estéticas y formas de la tradición de nuestro país.

## Capítulo 3

# Sincretismo musical entre formas contemporáneas y estilos locales.

### Hibridación musical.

Hablar de “culturas puras”, según señala García Canclini es casi inapropiado, todos los pueblos están endeudados de alguna manera con otros pueblos que a través de los siglos fueron intercambiando bienes simbólicos:

*La Hibridación es un proceso sociocultural en los que estructuras o prácticas discretas que existían en formas separadas, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Tanto el español como el inglés son idiomas que están endeudados con el latín, el árabe y las lenguas precolombinas. Si no reconociéramos la raíz impura del castellano nos quedaríamos sin alcachofas, alcaldes, almohadas ni algarabía. (Canclini, 1992).*

Los procesos socio-culturales que subsisten por separado al combinarse generan nuevas estructuras. Esta mirada es sumamente enriquecedora ya descarta la posibilidad de superioridad de una cultura sobre otra. Todas las culturas están trazadas por procesos de hibridación, que no nos permiten hablar en términos de supremacía o niveles culturales. Es así que no podemos hablar de conflictos entre las culturas sino de un proceso de transculturación.

Tales procesos de hibridación pueden verse reflejados claramente en la música donde en un bailecito peruano convive con la música propiamente aborigen y la música hispánica. Como también podemos ver el proceso de hibridación que tuvo el malambo. Se dice que surge con las danzas femeninas individuales, que se desarrollaban con zapateados, taconeados, de inquietas caderas, inmóviles brazos. Estas danzas se desenvolvían en España, y son visibles aun hoy sobre los escenarios. También podemos

nombra a la danza El Canario, una de las danzas favoritas en Francia. Otro baile español puede ser la Gira o Girada, que utiliza un círculo en el suelo, del cual los bailarines no pueden salirse, haciendo distintos malabarismos (sostener un vaso con agua en la frente). Características que adquirió el malambo en sus comienzos.

En nuestro continente, existieron factores sociales que ayudaron potencialmente a la mezcla cultural. Uno de ellos está relacionado con la “ley de indias”, significó que las órdenes reales aceptaran el casamiento de una india con un español. Al consumarse este hecho aparece la figura del mestizo, quien tiene la tarea de reconciliar dos mundos, el de su madre (de raíz nativa) y el de su padre (de raíz española). Esta situación por la que tiene que pasar el mestizo, va a generarle un mundo interno en crisis que lo va a identificar con la figura del indio. Desde este suceso es donde comenzamos a ver que el español y el aborigen intercambian sus bienes culturales. El español aprendió a fumar, conoció animales desconocidos hasta ese entonces por él como: el lapacho, el puma, el cóndor, el cacuy. Conoció por primera vez la papa, la batata, la mandioca, el chocolate, el loco. Se empapó de los instrumentos musicales aborígenes, con su escala pentatónica. A su vez los aborígenes incorporaron a su lenguaje palabras como: caballo, gallina, cerdo y gato. Conocieron la escala de 7 notas. En lo que se refiere a la religión los aborígenes también sufrieron una crisis espiritual muy fuerte, teniendo que por la fuerza abandonar su lengua, su mundo simbólico y sus creencias religiosas, para adoptar el cristianismo católico. Se puede decir que culturalmente no hubo vencedores ni vencidos, sino que se produjo una transculturación donde ambas partes tomaron elementos culturales unas de otras.

Desde ésta óptica es que se aborda al nacionalismo como procesos de hibridación en América, conformando a través del tiempo nuestra música. Todo este proceso no estuvo alejado de conflictos, contradicciones y disputas de poder, de todas maneras, nacieron de nuestras tierras en medio de todas esas variables.

El presente trabajo conforma, de algún modo, un proceso de hibridación: la cultura de los pueblos originarios, con sus escalas pentatónicas y su estética musical, en las obras “Cuerpo del Norte” y “Pujllay”, y la transformación que se fue produciendo en el malambo, de las distintas danzas que vinieron de Europa. A todo esto se agrega un instrumento europeo, el saxofón, que está emergiendo en nuestro país, y en toda Latinoamérica, absorbiendo las formas musicales establecidas y generando nuevas sonoridades y produciendo el proceso de hibridación entre estilos locales y técnicas y estéticas contemporáneas de composición.

## **Tres obras argentinas para saxofón solo.**

- **Cuerpo del Norte**

### **Como quien llora sus desdichas en el desierto**

En el primer movimiento de los cinco que conforman la obra de Muslera, nos encontramos con todos los recursos compositivos que van a utilizar durante toda la obra.

El eje tonal de la obra es el sonido mi. Tiene una forma A B y se utiliza durante toda el movimiento la escala pentatónica menor, mi sol la si re mi.

Comienza, a modo de introducción, con “sonido de aire” sobre el sonido sib, el sonido más bajo del saxo soprano. Luego solo resuena el primer armónico de ese sonido sib (la octava). La siguiente frase establece el eje tonal del movimiento. La parte B se direcciona al IV y V para finalizar en la tónica. Si bien el carácter rítmico es flexible, hay un ritmo cadencial compuesto por dos corcheas, negras y blanca en sentido descendente. *Como quien llora sus desdichas en el desierto* está basado en el género Yaraví. Este género lo podemos encontrar en Jujuy, en Bolivia, Perú y Ecuador. Tiene un fuerte carácter mestizo, pero con un marcado aire

indígena. Generalmente es ejecutado con la quena. Suele confundírsele con el Triste o el Huaino-canción.

### **Caja de Viento**

Este movimiento es el único de los cinco que no fue trabajado para este trabajo. Su compositor, Fernando Muslera, realizó la adaptación con el saxofonista santafesino Diego Núñez.

“Caja de Viento” tiene una pequeña introducción donde el compositor nos traslada directamente a la tranquilidad del noroeste argentino. Para ello nos invita a descontaminar nuestros oídos de los tantos sonidos que fluyen de las ciudades, haciendo imitar el sonido del viento con el saxofón soprano y todas las resonancias que el viento provoca en el ambiente. De una manera muy clara, el compositor toma el sonido lab real, sib para el saxo soprano (sonido más grave del instrumento), y le da libertad al intérprete para, junto con el “sonido de aire” (emulando al viento), genere diferentes armónicos del sonido elegido simulando esas resonancias que el viento produce. Esta sección está dividida en dos partes. Cada una de ellas debe durar alrededor de 20 segundos. Para reproducir el movimiento del viento, utiliza reguladores de dinámica, siempre dentro del matiz pianísimo. Luego de esta introducción comienza el desarrollo del movimiento. Desde el Lento se diferencian dos materiales a utilizar durante toda la obra. Desde el c.1 al c.4 nos encontramos con el material rítmico. Donde el compositor representa a la caja (Instrumento de percusión que hemos definido en párrafos anteriores), haciendo uso de diferentes técnicas extendidas como pueden ser los multifónicos, slap, armónicos glissandos, etc. Con todas esas herramientas logra generar los tres sonidos que la caja puede desarrollar. Con el sonido más grave del instrumento, el sib, se imita el golpe con la maza en el parche, con los multifónicos reproduce las vibraciones que genera la membrana “Chirlera”, que se encuentra en el parche donde el instrumentista no golpea, y con los slap simula el golpe en el aro del instrumento. A partir del c.5 vemos el segundo material. Es una melodía típica que se puede escuchar en las vidalas, bagualas y coplas. Toma los tres sonidos fundamentales del acorde de Sib mayor y construye una

melodía donde, como es característica fundamental en las cantoras o cantores de bagualas y vidalas, esos sonidos no se escuchan perfectamente afinados. Para ello, el compositor utiliza armónicos, cuartos de tonos y glissandos descendentes. Desde el c.9 se superponen los dos materiales mencionados hasta llegar al c.17, donde solo se escucha una melodía en el registro grave dándole cierre a esta sección.

A partir del c.25 se continúa imitando el canto de las bagualas o vidalas durante cuatro compases. También aquí utiliza la técnica del “arrastre” de la voz (Kenko). Para ello siguen apareciendo cuartos de tonos y se sugiere un sonido nasal. Desde el c.29 al c.32 vemos un fragmento que podemos considerarlo como un puente. Utilizando los materiales rítmicos antes mencionados, se desarrolla un acelerando hasta llegar al Vivo del c.33. El Vivo está constituido por dos materiales. Emulando a la caja, utiliza slap sobre sib grave y toma los sonidos de la triada mayor de sib, construye la melodía.

Del c.43 al c.47, vuelve el Lento. Donde se intenta reproducir una canción de cuna. Y con un nuevo acelerando se llega el Vivo del c.52. Ahora se genera una variación de la sección del Vivo anterior (c.33 al c.38). Vemos una melodía similar pero con una pequeña variación en el color del sonido, utilizando los armónicos.

En el c.60, se sigue utilizando los armónicos. Toda la sección, hasta el c.75, se debe mantener el sonido sib grave. La diferencia que se genera en esta ocasión es que hay una melodía con alturas bien definidas. Siempre utilizando los armónicos del sib grave.

El final de la obra se divide en dos secciones. El Lento y el Vivo non troppo. En el Lento, una vez más podemos reconocer la utilización de los armónicos y del “sonido de aire”, emulando el viento. Salvo que en esta ocasión, se escucha una pequeña melodía sobre sonidos muy agudos (armónico 3, 4, 5 y el 7). En el Vivo non troppo sigue con los armónicos y esas melodías agudas, pero esta vez mucho más rápido. Hasta llegar al c.94 donde se detiene la melodía y queda sonando la parte rítmica de la obra con

slap durante 8 compases para sorprender, luego de un breve silencio, con un fuertísimo en un multifónico y sib grave bien corto.

### **Mientras el tiempo...**

Este movimiento está conformado por cinco frases regulares en compás compuesto. La rítmica es claramente proveniente de la música popular. Se utiliza, en este movimiento el efecto slap, los armónicos y el arrache en los finales de cada frases, rompiendo con la “simplicidad” y la regularidad de las frases. Más allá que la indicación de tempo es Lento y Animato, dicho tempo debe ser inestable, sobre todo en los movimientos lentos. Culmina con el tema principal del movimiento, generando un efecto de alejamiento del sonido. En el c.42 escuchamos la cadencia final, ejecutada con armónicos, para imitar el sonido desde una perspectiva bien distanciada.

### **Desde el cielo**

El desafío del siguiente movimiento fue imitar un trémolo en pianísimo que puede ejecutar una flauta travesa. Para ello, el compositor indicó en lo trémolos el efecto murmure, con un sonido apenas audible. Con los trémolos van generando diferentes melodías y con distintos colores. Una vez más hace uso del “sonido con aires” en los finales de frases. A los trémolos los varía con bisbisliando, efecto que genera cambios de colores y afinación en el sonido. En el último fragmento del movimiento podemos observar diferentes grupos de sonidos que el intérprete debe ejecutar de manera aleatoria. Llegando a un clímax donde todas las melodías que se fueron conformando terminan siendo un ruido. Desde ese punto, se dirige al final haciéndose cada vez más visible la melodía principal. El recurso compositivo que se destaca en este movimiento es la aleatoriedad con que el intérprete puede utilizar los recursos escritos por el compositor.

### **Sobre la tierra**

Luego de una introducción lenta, se desarrolla un vivo con un carácter bien alegre, a modo de emular las festividades del noroeste argentino, como puede ser el carnaval. El c.27 surge un efecto que genera un eco en cada sonido de la melodía que se construye en este fragmento. Ese eco es producido por el uso de cuartos de tonos, tanto descendentes como ascendentes. Cuando retoma el carácter alegre del movimiento, lo hace utilizando armónicos que imitan las grandes juntadas de instrumentos andinos, donde tocan todos juntos la misma melodía, pero que no se escuchan perfectamente afinados entre ellos. Esto hace que se generen diferentes armonías y colores. En este caso, y ya en el final de la obra, el compositor propone un cierre con toda la fuerza de un multifónico muy sonoro y con un sonido bien abierto.

- **Pujllay**

La pieza está compuesta en base a una combinación de rasgos provenientes de distintas tradiciones y estéticas, aparecen como una reminiscencia más o menos reconocible, producto de una libre reinterpretación de tales rasgos o tradiciones. Más específicamente, se toma como materia prima distintas músicas de tradición oral del noroeste argentino –y alrededores-, como la baguala o la vidala, en combinación con la utilización de técnicas y estéticas de la música contemporánea de tradición escrita. Las reminiscencias, ideas, referencias, no siempre del todo claras, están trabajadas de tal manera que su combinación genere una música que esté entre la supuesta referencia y la manera personal de decir del compositor.

La principal materia prima utilizada en la pieza es el canto de la baguala, trabajado de diversas formas a lo largo del discurso. La técnica principal utilizada es la variación y la elaboración continua de los materiales, procesos que se irán detallando a lo largo de este análisis.

Todas estas características y las ya enunciadas en la descripción de Baguala, son tenidas en cuenta para la conformación de los materiales que

tienen lugar dentro la pieza. De esta manera, siendo combinados con distintos recursos propios de la tradición académica, y llevados a una sonoridad y estética diferentes -ajenas a los cantos tradicionales y más próximos al lenguaje musical contemporáneo de tradición escrita-, es que, mediante su desarrollo y variación continua, transcurre el discurso de esta obra.

Estos materiales no pretenden representar el canto de la baguala, ni la pieza intenta serlo, sino que se toma el canto tradicional como punto de partida para la conformación de los materiales, que son trabajados a modo de reminiscencias, no siempre claras y que a su vez, recuerdan también a otras músicas. Se combinan estos elementos para construir un discurso que no tiene mucho que ver con los rituales tradicionales ni responde a pautas, moldes o principios de la música académica, pero que dialoga con ambas tradiciones. No por un intento de acercarlas, porque nunca estuvieron separadas, de una forma u otra este diálogo siempre existió.

Las relaciones de alturas con más predominio a lo largo de la pieza son, entre otras, las quintas formadas por las notas fa – do y fa# do#. De su combinación por los cambios de registros y de procesos modulatorios paulatinos, se obtiene la quinta do – sol y do# - sol#. De la utilización, en menor medida, de las terceras que completan la tríada de estas quintas, se llega a la aparición de las notas mi, re y si, y con su elaboración, a la quinta mi-si.

Todo esto no aparece de manera clara y no tiene correlación lineal a lo largo de la pieza, sino que se va construyendo “desordenadamente”, distorsionado por varios procesos internos que se van sucediendo a lo largo de la obra.

Comienza entonces, con un proceso de elaboración de un pre-material, que poco a poco irá transformándose, hasta llegar al material de punto de partida para la construcción de la obra, que posteriormente, sufrirá mutaciones de mayor magnitud, y más complejas.

Desde el inicio, se exponen con un mayor predominio, las notas principales, que corresponden a las relaciones interválicas de quintas mencionadas. Estas notas son, en orden de aparición: sol (c. 1)1; fa (c. 1-2); fa#/solb (c.3); sol#/lab (c. 5); nuevamente fa# (c. 6); sol# en una octava más aguda (c. 10); do como nota más grave del pasaje (c. 12); fa y sol# (c. 12-13); fa (c. 14); otra vez do como nota más grave (c. 15); etc.

Intercalado en este proceso, a partir de c. 11, comienzan a introducirse algunas de las relaciones interválicas que aparecen en menor cantidad, como se dijo, la tercera. Se muestran armónicamente en multifónicos. La primera presentación surge en el cuarto tiempo del c. 11, que si bien, es una sexta (mib-sol), viene a representar la triada do-mib-sol. Esto se aclara en el siguiente compás con la aparición de la nota do como nota más grave del pasaje y posteriormente en c. 14 (multifónico mib-sol) y do y mib como notas destacadas en c. 15. En c. 14, ya se hace presente también la primera relación de 5ta con el multifónico fa-do alto. A partir de c. 18 tienen lugar otras notas que surgen por elaboración de las relaciones interválicas (teóricas) de la tríada, como ya se mencionó, dando lugar a la 5ta mi-si en c. 21 y una relación más alejada, la tríada re-fa#-la, en c.23.

Todas estas relaciones se muestran atravesadas por procedimientos extraídos del canto tradicional, a ser (con su distancia): la ornamentación melódica o floreo (c. 1; 4; 8; 9; etc), cambios de registros (exposición de una misma nota en octavas diferentes), cambios tímbricos (frullato, vibrato, bisbigliando), modulaciones microinterválicas y glisandos (c. 5) o afinaciones “incorrectas” para la tríada (multifónico de una 5ta alta en c. 14 o la insinuación de la tríada do-mib-sol en c. 15, pero que no llega a su quinta, sino a su 5ta disminuída, do –fa#, ampliando el juego de relaciones de notas que le preceden).

Los procedimientos mencionados, no aparecen claramente perceptibles a esta altura de la pieza, ya que se van sucediendo uno detrás del otro sin un ordenamiento claro, así como también, si bien aparecen comportamientos ornamentales tomados del canto de la baguala (con sus salvedades), es muy pronto para relacionarlos aún con su fuente, ya que el

rasgo más distintivo de la misma es su relación de aproximación interválica lineal con la tríada<sup>3</sup>.

A partir de compás de 24, puede decirse que poco a poco los materiales ya presentados comienzan a acercarse más a su fuente. De la última relación de tríada presentada -re-fa#-la (c.23)- se toma su tercera para retomar con una de las notas de los principales intervalos de quinta que marcamos como principales: fa# - do#. Continuando con los procesos de cambios tímbricos y ornamentaciones ya trabajados, las notas mencionadas comienzan a relacionarse de manera más clara con el intervalo de quinta (marcado en color celeste). Esta distancia entre las notas, será un rasgo característico del trabajo que desde aquí empieza a tener lugar: las quintas no siempre son justas, pueden ser disminuidas, aumentadas, altas o bajas (cuartos de tonos y microtonos). Junto a estas modificaciones del intervalo (justo, alto, disminuido, etc.), se trabaja cada pasaje con floreos de notas que bordean las alturas que delimitan este intervalo variable. Estos floreos, pueden ser medidos en intervalos enteros (como en c. 26 o c. 29, entre otros) o, como se verá más adelante, por microtonos, a veces medidos y a veces no (por ejemplo en c. 3536). Mediante la combinación de estos dos procedimientos –la quinta variable, y los floreos melódicos mencionados- es como se trabaja el paso de una relación de quinta a otra, o de una relación de tríada a otra.

Desde compás 24 hasta 48, puede encontrarse un predominio de la relación de quinta fa#- do#, con constantes transiciones de tono, dadas por los procesos descritos en el párrafo anterior. Desde el último tiempo de c. 43 hasta el primer tiempo de c. 48, se despliega todo un pasaje que enmarca y dilata la tríada de fa#, donde no se puede establecer si la tercera es mayor, menor, alta o baja. Finaliza este pasaje con un glissando en la nota final y un cambio de registro. En esta sección de la pieza nos encontramos entonces con referencias más cercanas a la fuente.

En el mismo compás 48 se transita hacia la quinta fa-do, dando lugar a un pasaje que puede considerarse como la reminiscencia al canto de la baguala más clara de la pieza: desde el último tiempo del compás hasta

finalizar el siguiente. Vuelve a transitar después de este pasaje (desde el último tiempo de c. 51) a do-sol.

En c. 50 el multifónico fa-mib puede asociarse a la heterofonía (en verde) del canto colectivo, aunque ya han aparecido anteriormente otros ejemplos (tercer tiempo de c. 36) y continuarán haciéndolo, con más énfasis, a medida que avanza la obra.

Desde este momento, en la pieza se continúan desarrollando los procedimientos hasta aquí descritos, llegando, en algunas secciones, a mayores grados de elaboración. No es el objetivo del presente análisis detallar compás a compás o sección a sección todos estos procesos, por lo que de ahora en adelante nos limitaremos a marcar algunos otros aspectos no mencionados hasta ahora.

Si bien se han observado anteriores apariciones, a partir de c. 93 se encuentran multifónicos más complejos que superponen verticalmente distintas combinaciones de las notas que se vienen trabajando. Un ejemplo muy claro, los multifónicos de c. 97 (do bajo-sol#-do-solfa; do#-re-la).

La pieza finaliza con el juego interválico de quinta mi-si, la última y más lejana relación de alturas presentada en la primer sección.

En la partitura se encuentran algunas marcas e indicaciones no detalladas en este análisis, de fácil comprensión ya que son tratamientos muy similares a los procesos ya vistos.

Podríamos decir entonces que, a grandes rasgos y con algunas salvedades, la pieza comienza con una exposición de las notas principales, relacionándolas de manera lineal, sin un ordenamiento que facilite la conexión con la fuente de los materiales. Dicha conexión se puede observar con mayor facilidad en un segundo momento, donde tales notas comienzan a comportarse con las relaciones interválicas propias del material principal, observándose aún, con un ordenamiento predominantemente lineal. En un tercer estadio, estas notas se encuentran relacionadas verticalmente, combinándolas armónicamente y llegando a desarrollos más elaborados de los materiales.

Hasta aquí, se hizo mayor énfasis en las relaciones de alturas en cuanto a la organización de la pieza, pero es importante destacar que no se encuentra aquí la estructura, ni tiene relación con ningún tipo de organización formal anterior (como las estructuraciones tonales de las obras en los períodos clásico o romántico), ni siquiera con la baguala. Solo se toma de esta última el concepto o idea de modulación o transición de tono y es llevado a un punto de trabajo interválico, que a su vez tampoco es el elemento más importante, sino que es parte de un trabajo más amplio de desarrollo y elaboración de materiales.

Sin adentrarnos en la estructuración formal de la pieza, se puede ver que los puntos de articulación formal no siempre coinciden con el desarrollo de alturas que se describió, y esto es, justamente, por lo señalado en el párrafo anterior, que el devenir discursivo está dado por una elaboración y transformación constante de los mismos materiales. Es más bien su comportamiento en tanto a la elaboración -tímblica, armónica, dinámica, rítmica, etc.- lo que esclarece la forma de la pieza.

- **Áspero**

El malambo sureño es una danza, donde uno o más bailarines muestran su destreza. Los bailarines son acompañados por un guitarra que improvisa durante toda la obra sobre un esquema armónico fijo, IV-IIIb/ V7-I. Áspero fue pensado para un bailarín y un saxofón barítono. El saxofón hace las veces de guitarra, pero no se encarga de acompañar solamente al bailarín, sino que intenta plasmar la destreza que estos bailarines realizan con sus pies, con variaciones rítmicas que se van desarrollando cada vez más complejas y con mayor velocidad en el transcurso de la obra.

Áspero comienza con una milonga a modo de introducción. Tanto este comienzo como el final de la obra lo vamos a denominaremos Introducción y Coda. La Coda le da espacio al bailarín para realizar su retirada. Y en esta ocasión no es una milonga lo que se escucha. Es en la Introducción donde se le da lugar al bailarín para entrar a escena y prepararse. Tiene una

extensión de 12 compases. En general, en los malambos sureños o norteños, la duración de la introducción depende de lo que el bailarín necesite para entrar y estar listo para empezar con las mudanzas. El compositor culmina la obra con una variación tímbrica del tema principal del malambo. Para ello, utiliza multifónicos que esta cuidadosamente elegidos para respetar una determinada altura. Lo cual nos rememora parcialmente a la estructura armónica del malambo sureño. Decimos parcialmente, porque cada multifónico genera un color definido pero no nos proporciona acordes perfectamente afinados.

Durante toda la obra el saxofón, además de acompañar al bailarín, emula las mudanzas típicas de la danza que se van desarrollando en espejo en el trascurso de un malambo.

Vamos a dividir la obra en cuatro secciones. La primera sección es la introducción (milonga). La segunda va desde el c.13 al c.89. La tercera sección del c.90 al c.135. Y la última sección es la sección que hemos denominado Coda (desde c.136 al c.139).

La obra está en la tonalidad de La Mayor, comienza en 2/4 y el resto de la obra se desarrolla en 3/4. En la Introducción el compositor nos ofrece una sencilla, pero no por eso poco importante, melodía que le brinda al bailarín un espacio para hacer su entrada. La milonga está formada por dos frases de cuatro compases cada una que se repite con una pequeña variación. Al terminar la introducción se agregan tres compases, conformando una frase de 12 compases. Este segmento está compuesto sobre el V del V, o sea sobre Si Mayor. En esta frase podemos observar dos voces. La voz que hace las veces de bajo y una voz más aguda (c.1 y 2: si; sol; do y en c. 3 y 4: la; fa; do y si).

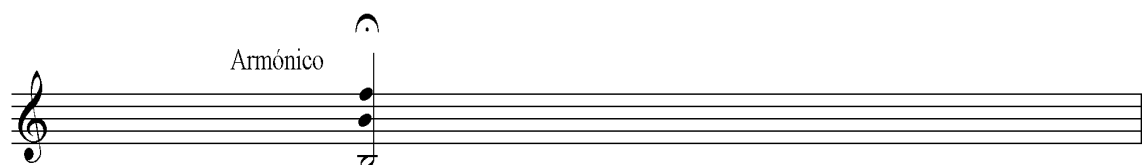


Bajo



Voz más aguda

En los último 4 compases se genera una aumentación rítmica, se incrementa proporcionalmente la duración de los sonidos, culminando con la nota más grave de esta primer frase, el sonido si. Sonido que se le debe agregar dos armónicos, el armónico 1y el armónico 2. Sin que ninguno de ellos sea protagonista. Imitando así a un instrumento armónico. En este caso emulando a la guitarra.

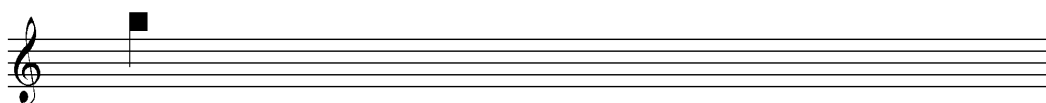


Desde el compás 13 comienza la segunda sección. De aquí en adelante toda la obra se desarrolla en 3/4. Tanto la segunda sección como la tercera, salvo en algún momento que mencionaremos más adelante, están constituidas por el esquema armónico IV-IIIb/ V7-I. El compositor no utiliza en ningún momento, lo que en análisis musical se denominan antecedente y consecuente, o pregunta y respuesta, de manera tradicional. De alguna manera se podría señalar al antecedente y el consecuente en los dos primeros compases debido a lo conclusivo del esquema armónico. De todas maneras, esta melodía con carácter improvisatorio, emprende un juego de variación rítmicas logrando un altísimo nivel de virtuosísimo, que además tiene como objetivo mover cada vez más el tiempo (característica que delimita a cada sección y que es particularmente propio del malambo y que le proporciona al bailarín llegar a su punto máximo de destreza con su

danza). Comienza a un tempo de negro = 64 hasta y llega a uno de negra = 82. Y la coda es una reminiscencia del tema principal del malambo con una indicación de carácter y tempo de Lento.

Siguiendo con la primer sección. Luego de presentar los sonidos fundamentales de los acordes que pertenecen al esquema armónico ya mencionado, se comienzan a originar distintos efectos y “ruidos”. En el c.15, se presenta el primer ruido que intenta imitar el chasquido de la guitarra.

Soplar imitando el chasquido de la guitarra (chzz). La boca en la boquilla levantando el labio superior.

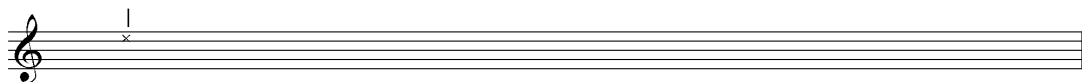


Este chasquido los vamos encontrar durante gran parte de la obra. Generalmente entre el enlace del IIIb y el V7 (solo cambia de lugar en la primera semicorchea del c.35).

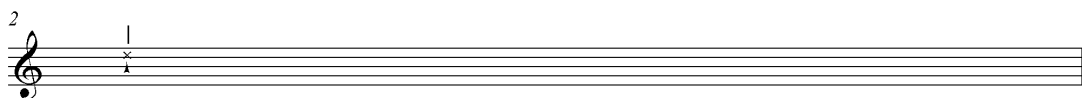
La primera sección es la más extensa, es donde se genera un arco de tensión muy prolongado. Extremando el carácter desolador que por momentos tiene la región pampeana, con la típica personalidad de los habitantes de dicha región. Un tanto elegantes y también solitarios y distantes. (“*Seguro pero distante*” es la indicación de carácter que el compositor nos da para comenzar con el malambo).

La sección que estamos analizando, más haya que mantiene siempre su tempo, advertimos que desde el c.27 podemos ver que se genera movimiento. Primero nos recuerda el tema principal, en c. 25 y c.26, y luego se origina el movimiento. Las pequeñas frases que se fueron mostrando empiezan a reducir parcialmente su duración rítmicamente. Relaja la tensión en los c.35, 36 y 37. Observamos que en el c.27 y c. 28 nos encontramos con las tres indicaciones de articulación que va a utilizar el compositor durante toda la obra. Ellas son:

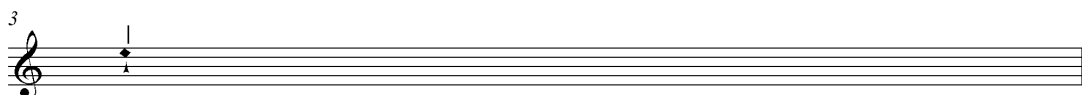
Slap con sonido, resonancia.



Slap con sonido seco.



Slap abierto.



A partir del compás 19 comenzamos a ver una serie de adornos, llamado apoyaturas, que van dando cada vez más dinamismo a la obra. Estas apoyaturas imitan las notas arpegiadas de la guitarra. Es por eso que en casi todos los casos, las apoyaturas son creadas por arpeggios mayores o menores, dependiendo del acorde correspondiente.

Desde el c. 34 el compositor nos empieza a sorprender con diferentes colores que aparecen dentro de cada frase haciendo uso de variados multifónicos. Al punto de combinar los colores de los multifónicos con las diferentes articulaciones. Como sucede en el c.38.

En el c.38 comienza un intento de llegar al clímax de la sección. Se va acomplejando cada vez más hasta llegar al tercer pulso del c.42 donde vuelve a relajar y nos da un descanso para retomar la dirección hacia un clímax que nunca llega. También desde este momento se desarrolla el IIIb, que siempre se presentaba en el segundo tiempo, pero con poco movimiento. Desarrollo que genera cada vez más impulso y tensión. Aunque, como expresábamos antes, todo se paraliza en el tercer pulso del c.42 y vuelve a la calma del comienzo.

La primera vez que se rompe la estructura armónica que se viene escuchando desde el comienzo del malambo es a partir del c.47. Donde comienza con el IV-IIIb, pero en el compás siguiente (c.48) traslada

inmediatamente el mismo esquema pero ahora sobre el V grado. Respetando el IV-IIIb; V-I, pero todo sobre el V grado de La Mayor.

Desde c.45 empieza una nueva parte de la que hemos denominado como primera sección. Por supuesto que se sigue desarrollando el aire de malambo, pero comienza un sector moduladora. En el c.47 tenemos el IV-IIIb que viene sonando de antes, pero ese esquema armónico se mueve al V. Repitiendo el IV-IIIb en el c. 48, pero esta vez sobre el V (o sea, IV de Mi; lado#-mi, IIIb de Mi; sol becuadro-si-re, V de Mi; si-re#-fa# y I de Mi; mi-sol#-si). De ahora en más se va a mantener esa estructura armónicas sobre este grado hasta el compás 75, donde por dos compases, y respetando los acordes del malambo sureño, modula al IV (re M), y sorprende volviendo al V en el c. 78. Por último se utiliza el esquema armónico sobre el VI, en el C. 82 y 83, para concluir con ésta sección retomando todo el esquema sobre el I grado, La M.

En la primera sección se presenta el característico esquema armónico del malambo sureño. Comienza con poco despliegue de sonidos, y se va acomplejando en el transcurso de la sección hasta llegar al c. 90 donde no solo se advierte el primer cambio de tempo, sino que la obra empieza a tomar cada vez más virtuosismo. Se acelera el pulso, pero también se genera una disminución rítmica muy notoria. En el final de la sección que estamos analizando, vemos que el compositor traslada las “mudanzas”, que un bailarín de malambo realizaría, al saxofón con “dibujos” musicales difíciles, con diverso intervalos. Pero con un toque muy sutil, sin originar nada que tenga q ver con la ansiedad, como el toque suave de una guitarra que despliega arpegios ligados. Sonoridad que el compositor propone reproducir con el saxofón barítono.

A partir del c. 90 la obra toma un carácter más dinámico y con abundantes variaciones rítmicas. Sumándose a esas variaciones rítmicas adornos como mordentes y apoyaturas extensas, además de un efecto que aparece por primera vez como es el bisbigliando (cambio de color de un sonido a gusto del intérprete en este caso). Podemos identificar movimientos

rítmicos ya utilizados en la sección anterior, como así también, elementos diferentes que se combinan entre ellos.

En el c. 106 se estabiliza el tempo a negra=82. Desde el c. 106 toma el movimiento rítmico que desplegó el c. 27, pero esta vez sobre el V grado, hasta llegar al c. 125. Utiliza los mismos materiales con alguna variación en las articulaciones. Por ejemplo, el agregado de diferentes slap. Luego, en el c. 126, se genera un cambio brusco en el discurso, aparece el III menor pero no descendido. Que crea una sonoridad más brillante, que aunque utiliza materiales rítmicos reconocidos, el hecho de pasar por el III menor nos hace una llamada de “atención tímbrica” por unos breves lapsos, hasta llegar a la “pausa” del c. 132 y comenzar a gestar, con el rallentando, el *Lento* de la última sección.

En el *Lento*, es donde el bailarín se retira de escena en una reproducción típica de malambo sureño. Observamos que ya no hay más movimiento en la música. El compositor con diferentes multifónicos pretende, sin una altura o afinación determinada, “invocar” al tema del malambo con una paleta de colores o alturas poco definidas que dichos multifónicos genera, hasta lograr la pasividad del último sonido de la obra (el sonido la), que surge, y se debe mantener por un tiempo no muy largo, del multifónico o “acorde” final.

## Conclusiones

El saxofón ha sido, desde su invención en 1840, un instrumento que fue ganando espacios en los distintos entornos musicales. Fue pensado para ser incorporado en las orquestas sinfónicas, objetivo que fue alcanzado varios años después de su creación. Cumplió la función de instrumento “híbrido” en las bandas militares, donde tuvo un doble rol, acrecentar la densidad de las cañas y generar un color menos estridente en los metales. Con la perseverancia de su creador Adolphe Sax y gracias al trabajo de los saxofonistas destacados del SXX, se logró que el instrumento tuviera lugar en las carreras académicas más prestigiosas de Europa. Dicho proceso motivó a compositores reconocidos para escribir música académica original para el saxofón. En Estados Unidos, el jazz tiene en el saxofón uno de sus principales iconos musicales. En el SXXI el saxofón tiene la maravillosa fortuna de poder ser tenido en cuenta en muchos estilos musicales debido a su gran versatilidad sonora.

En el presente trabajo de tesina observamos como cada compositor utilizó a su modo recursos de la música popular y técnicas de composición contemporáneas. En la obra *Cuerpo del Norte*, Fernando Muslera recrea claramente la música andina agregando diferentes técnicas extendidas en cada movimiento. En *Pujllay*, Guido Rivera utiliza reminiscencias de la música del noroeste argentina haciendo una elaboración microscópica de los materiales. Esto genera un mayor grado de distanciamiento con lo que conocemos como música popular. En el malambo sureño de Guillermo Schiavi Gon, *Áspero*, se observa una forma muy similar a la que utilizó Fernando Muslera, y al ser una danza, el compositor le da mayor importancia al aspecto rítmico. Con ello, generó variaciones y cambios de colores dentro de cada frase. Llegando al final, respeta lo rítmico pero el aspecto melódico se “deforma” y solo escuchamos una aproximación de ello.

Con estas tres obras alcanzamos el objetivo de acrecentar el catálogo de música para saxofón de compositores argentinos, demostrando

la capacidad que el instrumento tiene para generar nuevos repertorios, incorporándose a nuevos estilos de composición. No se gestó una “idea” o “aire” sobre un estilo en particular, sino que se creó una nueva concepción para vincular la música de tradición popular argentina con el saxofón y sus técnicas extendidas.

# Bibliografía

- I. TEAL, Larry. El Arte de Tocar el Saxofón. Estados Unidos. Summy–Bichard Music, 1997.
- II. GARCIA CANCLINI, Néstor. Culturas Híbridas. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1992.
- III. Ricardo Mirando, Aurelio Tello. La música en Latinoamérica. México D.F. 2011. Editorial Offset Rebosán.
- IV. Diego Fischerman. Después de la Música, El siglo XX y más allá. Buenos Aires 2012. Editorial Eterna Cadencia Editora.
- V. Diego Fischerman. Escrito sobre Música. Buenos Aires-Barcelona-México 2011. Ed. Paidós Entornos.
- VI. Diego Fischerman. Efecto Beethoven. Buenos Aires-Barcelona-México 2004. Ed. Paidós Entornos.
- VII. Isabel Aretz. El Folklore Musical Argentino. Buenos Aires 2008. Ed. Melos.
- VIII. María del Carmen Aguilar. Folklore para Armar. Buenos Aires 2007.
- IX. Béla Bartók. Escrito Sobre Música Popular. Ed. Siglo veintiuno editores.
- X. Baguala y proyección folklórica. Enrique Cámara de Landa.
- XI. Carnaval en el Norte de Argentina: música para una fiesta que nace y muere en la tierra. Enrique Cámara de Landa. Argentina. Entrevista.
- XII. Dahlhaus Carl. Nacionalismo y Música. California 1980.
- XIII. Patrick Murphy. Extended Techniques for Saxophone An Approach Through Musical Examples. ARIZONA STATE UNIVERSITY. May 2013

- XIV. Mauricio Gabriel Agüero. "Investigación sobre la inserción del saxofón en los ambientes académicos argentinos". Mendoza 2005.
- XV. Fernando Lerman. Música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004. Buenos Aires 2007. Tesis de Maestría.

### Webgrafía

- I. <http://tierradevientos.blogspot.com.ar/>
- II. <http://blogs.escuelara.edu.ar/?p=218>
- III. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8022/291>
- IV. [http://es.slideshare.net/javiermingrone/el-nacionalismo-musical-argentino?qid=0487ba23-455d-4100-bbcc-92b6cd991be5&v=&b=&from\\_search=1](http://es.slideshare.net/javiermingrone/el-nacionalismo-musical-argentino?qid=0487ba23-455d-4100-bbcc-92b6cd991be5&v=&b=&from_search=1)