

Licenciatura en Artes Musicales con Orientación en Saxofón

Análisis de las piezas del concierto de graduación:

- Brenno Blauth - “Concertino para oboé e orquestra de cordas T.17” (1961). 18’ aprox.
- Edson Zampronha - “Composição para Saxofone e Piano” (1984-85). 4’30’’ aprox.
- Radamés Gnattal - “Brasilana N°6” (1956). 17’ aprox.
- Douglas Braga - “Durare” (2013). 7’ aprox.

TESINA DE GRADUACION

Emiliano Barri

TUTOR: Fernando Lerman

De pipas, barriletes y cometas...

Hay música en el viento. Hay búsqueda de música en las palabras que decimos y leemos. Hay necesidad de conectar, de jugar, de entrelazar, de articular sonidos, dichos, dar sentido a cada cosa que hacemos, que buscamos, que estudiamos.

El juego para aprender, la música, para sentir lo que no entendemos. *Cuando no entendemos qué pasa, qué sentimos, está el juego...que es música. Es el tiempo. Tiempo que juega, viento que es tiempo, vuelo que es viento, viento que es juego.*

Palabras que forman redes, que son música, que contienen a las demás...
Música que acompaña, que es viento, juego, tiempo en el sonido, vuelo...sí...vuelo, hay vuelo también.

Memoria descriptiva:

Desde hace 10 años viajo regularmente a Brasil a tocar y dar clases. Tengo contacto fluido con músicos brasileños entre los que se cuentan tanto intérpretes de diversos instrumentos como compositores. Cuando comencé a viajar viví en carne propia la realidad conocida mundialmente, Brasil es una gigantesca potencia musical. El desarrollo y difusión de sus músicas se expande día a día cosechando aceptación en cuanto medio se represente. Es innumerable la cantidad de músicos brasileños reconocidos a nivel mundial, fundamentalmente los dedicados a la música popular, MPB (Música Popular Brasileña) y jazz así como a las diversas músicas que orbitan este género. Sin embargo, comparado con el movimiento de música popular, el que involucra al saxofón en la música académica o erudita como ellos mismos la llaman, es mucho más reducido. La creación de las cátedras formales de saxofón se ha dado sobre el final del S.XX, por ejemplo, en Río de Janeiro, una de las principales capitales

culturales de América, no tiene lugar sino hasta 1995¹. Aún en la actualidad y como sucede en otros países de Latinoamérica, muchas de las cátedras de saxofón se encuentran en manos de clarinetistas, situación que repercute negativamente en la especialización técnica y en el desarrollo y difusión de su repertorio.

Lo anteriormente expuesto explicita una brecha enorme entre el desarrollo del saxofón popular y el clásico, pese a que el saxo utilizado en músicas escritas, previas al desarrollo e inclusión del instrumento en la música popular, no es nuevo en Brasil. Fue de los primeros países de América Latina en adoptar su uso en la constitución de las bandas² alrededor de 1860.

Si bien la fecha de ingreso del saxofón en Brasil aún es tema de discusión, existen tres hipótesis que dan estimaciones sobre los años y las circunstancias en las cuales se dio la introducción del instrumento.

La primera hipótesis supone que tal como sucedió en Francia con la incorporación de los saxofones al orgánico de la banda de La Guardia Republicana en 1845³ (una de las bandas más importantes de Europa), los demás países de América, diferentes colonias y e inclusive en algunos países de Asia, siguieron esta tendencia.

La segunda propone que los compositores brasileños de mediados del siglo XIX que viajaron a estudiar a Europa, importaron luego pautas de instrumentación recientemente aplicadas por Massenet o Bizet, impulsores más tempranos del instrumento.

La tercera sugiere que en 1859 un grupo de músicos europeos tocaron en la corte del rey Don Pedro, entre ellos estaban Ernesto Cavallini y Mathieu André Reichert, ambos miembros del grupo que llevó el saxofón a Estados Unidos por primera vez siete años antes en manos de Henri Wuillie, bajo la dirección del mismo maestro, Louis Jullien⁴. Se estima que esta circunstancia podría haber generado un posible contacto con

¹ VAN REGENMORTER, Paula J. (2009). *Brazilian music for saxophone: a Surrey of solo and small chamber Works*. Tesis de doctorado. University of Maryland, EEUU.

² *Ibid.*

³ Jean-Louis Chautemps, Daniel Kientzy y Jean-Marie Londeix (1987) *El saxofón*. España. Ed. Labor.

⁴ Hemke, Fred. "The Eary History of the Saxophone." Ph.D. diss., The University of Wisconsin, Madison, 1975.

el instrumento que sin dudas habrá llamado la atención de los presentes.

Actualidad:

Más allá de las circunstancias expuestas, durante los últimos 10 años se ha dado en Brasil un movimiento de revalorización del saxo erudito y por lo tanto de la música académica brasileña para saxofón. Existe ya una generación de intérpretes jóvenes que se formaron en Europa dentro de la tradición erudita, que se dedican a difundir el repertorio brasileño para saxofón con criterios concernientes a la música académica.

Frente a esta puesta en valor del repertorio se han dado a conocer una serie de piezas de nuevos compositores de excelente factura, que permanecían totalmente desconocidas y a las que he tenido acceso gracias al contacto con intérpretes y compositores brasileños.

De este contacto con la cultura musical brasileña se desprende el presente trabajo de recopilación y análisis de cuatro obras pertenecientes a cuatro compositores brasileños de diferentes generaciones que han desarrollado lenguajes genuinos escribiendo música de interés para saxofonistas y público en general.

La selección del repertorio tiene como objeto dar un panorama amplio de las diferentes tendencias estéticas desarrolladas por compositores de distintas generaciones.

Se excluyen algunas piezas fundamentales, pero ampliamente conocidas como por ejemplo la “Fantasía” para saxofón y orquesta de cuerdas con trompas del compositor Heitor Villa-Lobos o la “Fantasía para saxofone alto e piano” de Ronaldo Miranda. Obras que ya he interpretado en diversas oportunidades y que decidí hacer a un lado para acentuar la trascendencia de compositores y piezas menos difundidas.

El orden cronológico ubica en primer lugar a Radamés Gnattali (Porto Alegre, 27 de enero de 1906 - Río de Janeiro, 13 de enero de 1988) con su pieza “Brasilana Nº6”, para saxofón tenor y piano, compuesta en 1956. Junto a su “Concertino” para saxo alto y orquesta de cuerdas es una de las obras icónicas del repertorio latinoamericano para saxofón motivo fundamental para su inserción en el presente trabajo.

Le sigue Brenno Blauth (Porto Alegre, 1931 - São Paulo, 1993) de quien escogí la composición “Concertino para oboé e orquesta de cordas T.17”. Escrita en 1961 se

trata de una pieza que reúne posibilidades para ser perfectamente adaptada a la idiomática del saxofón soprano, situación que será descrita en el desarrollo del presente trabajo. Es la única transcripción y el objetivo fundamental de la inclusión de la misma es generar un espacio para la difusión de música de compositores latinoamericanos que sirva tanto para la ejecución pública como para el acrecentamiento del repertorio pedagógico del saxofón que casi no cuenta con piezas latinoamericanas de estas características.

El tercer lugar es ocupado por Edson Zampronha (Río de Janeiro, 2 de junio de 1963) compositor carioca que ha incluido el saxofón en diferentes piezas. “Composição para Saxofone e Piano” (1984-85), obra contemporánea escrita en lenguaje tradicional fue elegida por reunir características técnicas que la hacen ideal para su inclusión dentro de los programas de saxofón de instituciones de enseñanza superior. Compuesta en una perfecta idiomática, reúne características expresivas y técnicas que la ubican como una excelente elección tanto para ser ejecutada públicamente como para ser incluida dentro del repertorio pedagógico.

Por último, Douglas Braga (3 de febrero de 1986), saxofonista y compositor paulista con fuerte dedicación a las dos actividades, escribió 19 obras que incluyen saxofones. De esta lista fueron elegidas “Durare” (2013) para saxo soprano y piano y “Tres Peças para clarinete solo” (2018) adaptada por el compositor para saxofón soprano sólo especialmente para su inclusión en el presente trabajo. La elección de estas dos piezas está vinculada con el contacto directo y fluido con el compositor, así como con la posibilidad del presente trabajo de difundir músicas actuales para saxofón de compositores latinoamericanos.

Objetivos:

El objetivo fundamental del presente trabajo es generar un soporte teórico que sirva de marco a la praxis interpretativa de un repertorio específico, así como para acentuar la comprensión de diferentes piezas escritas dentro de las mismas estéticas o de los compositores mencionados.

Aportar repertorio original y transcripciones de música latinoamericana para el trabajo en las clases de saxofón de diferentes instituciones superiores.

Poner en valor obras del repertorio brasileño original para saxofón.

“Concertino para oboé e orquesta de cordas”. Brenno Blauth.

Semblanza:

Brenno Blauth nació el 28 de enero de 1931 en la ciudad de Porto Alegre. A los pocos años de edad su familia se trasladó Río de Janeiro. Desde pequeño Blauth reveló extraordinaria capacidad y refinado gusto por la literatura y el arte en general, despertando interés de uno de los periódicos que circulaban en la ciudad de Río de Janeiro, el Carioca.

El contacto con la música se dio inicialmente a través de su madre. Tocaba el piano y solía reunirse con amigos de la familia y músicos locales. Este ambiente donde la música era estimulada y valorada influyó al pequeño Blauth, que espontáneamente comenzó a elaborar pequeñas piezas musicales.

Realizó estudios de contrapunto y composición con Éxodo de Freitas e Castro quien ejerció una gran influencia, avivando su compromiso con la creación musical. Preocupado y deseoso de comprender las especificidades de la composición y del movimiento nacionalista se inclinó por la investigación folklórica y el estudio de las diversas formas y estilos de composición de los compositores baluartes de la música nacional.

Aunque sintió una inmensa pasión por la música, se vio inseguro en cuanto a su futuro económico, por lo que decidió ingresar en la Escuela de Medicina de Porto Alegre en 1947. Paralelamente al estudio universitario, consiguió mantener clases regulares con el profesor Éxodo de Freitas e Castro continuando con la práctica del piano y de la composición. Los fines de semana, hacía sus propios recitales, en la capital y ciudades adyacentes.

En 1952, en el quinto año de medicina, el cónsul de Estados Unidos, invitó a Brenno a participar en una prueba cuya finalidad era encontrar un estudiante potencial para estudiar con Stravinsky. Aunque fue seleccionado, el viaje fue prohibido por su padre, quien exigió que concluyese primero la carrera de medicina antes de viajar.

En tierras cariocas, prosiguió sus estudios de contrapunto y armonía con Paulo Silva y Nilton Padua en el curso de composición de la Escuela Nacional de Música, actualmente Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro, UFRJ.

Aunque la estancia en Río no superó los tres años, compuso en este período parte de sus más importantes obras guiado por el espíritu nacionalista que permeaba el círculo musical erudito de entonces. En ese período conoció diversos músicos brasileños, con quienes dialogaba sobre asuntos sociales, estéticos y políticos referentes a la música. La constatación de ver ausentes las obras de compositores brasileños -no sólo en conciertos sino también en los programas escolares, en las producciones y ediciones de obras- reflejaba una enorme falta de aceptación de la música nacional por los diversos sectores culturales.

A los veintiocho años, consciente de la realidad compleja y menospreciada de la música brasileña, decidió junto con sus amigos Dieter Lázaro y Emilio Terraza, movilizar un mayor número de compositores eruditos para el trabajo de concientización y divulgación sobre la música nacional. Este trabajo fue dirigido a músicos profesionales, profesores, estudiantes, críticos del arte y el público en general, buscando la concientización en la necesidad de revisar sus costumbres, gustos y valores. El grupo fue llamado Movimiento Musical Renovador – MMR. Formado fundamentalmente por un grupo de aficionados por la música que tenía como propuesta mostrar los trabajos de los nuevos compositores brasileños por medio de conciertos, charlas, obras impresas y grabación como herramientas de difusión.

El movimiento hacía presentaciones semanales y mensuales en diversos espacios y ciudades. Estas actividades generaron lugar para muchos compositores desconocidos, promoviendo oportunidades para difundir tanto sus trabajos como sus concepciones estéticas.

El movimiento tuvo la aprobación de los más importantes compositores brasileños, entre ellos Guerra Peixe, Eudoxia de Barros, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro y Guerra Vicente.

Blauth consideró su participación en el MNR como uno de los más trascendentes períodos de su vida, pues además de ser sus obras frecuentemente ejecutadas, sintió estar contribuyendo vivamente a la divulgación de la música brasileña.

Posteriormente en San Pablo estuvo en contacto con el compositor Camargo Guarnieri, quien solicitó, a fin de desarrollar su trabajo compositivo en profundidad, que se alejara temporalmente de la práctica de la composición para dedicarse exclusivamente a estudios de contrapunto y armonía. Esta solicitud no fue aceptada por Blauth, aunque consideraba a Guarnieri uno de los mayores nombres de la música erudita brasileña.

Su deseo de un día poder volver exclusivamente a la música, no lo eximió de la responsabilidad contraída al convertirse en médico. Con el temor de perder la práctica hospitalaria, por estar diariamente involucrado con los servicios de un laboratorio, se dispuso a contribuir con trabajos de filantropía, una vez por semana en el hospital de Santa Isabel, SP.

La dualidad vivida por el compositor, entre la medicina y la música, es percibida en el transcurso de su historia, sin impedir, sin embargo, de contribuir positivamente al proceso de enriquecimiento de la composición brasileña. Sus obras testimonian su compromiso con la música nacional, así como suplen la carencia de obras para determinados instrumentos y formaciones.

Pasó los últimos años de su vida dedicado casi a tiempo completo a la medicina. De la correspondencia con amigos, así como de los testimonios de su viuda se desprende su deseo de jubilarse para poder dedicarse exclusivamente a la composición.

Estilística:

El trabajo del compositor se encuentra dividido en tres períodos. Sus primeras composiciones están dentro del período comprendido entre los años 1952 y 1956. Se

trata de piezas que no presentan preocupaciones sobre la estética composicional. El propio compositor engloba a estas piezas según la denominación T.1 (trabajo 1).

La sonata para violín y piano T.2 es considerada la obra que da inicio a la segunda etapa creativa enmarcada entre los años 1956 y 1970. Durante este lapso de tiempo el compositor se encuentra fundamentalmente comprometido con el movimiento nacionalista brasileño siempre siguiendo la tendencia neoclásica. Durante esta etapa se encuentra especialmente influenciado por lo que él mismo denominó “modismos”: efectos politonales, atonales y técnicas aleatorias.

Los años que siguen desde 1970 hasta el año de su muerte forman parte de la tercera etapa. Durante la misma ordena la experiencia adquirida sin abandonar la estética neoclásica.

El concertino para Oboé e Orquesta de Cordas T.17 pertenece al segundo período de producción. Fue compuesto entre 1961 y 1962. El estilo de la pieza se encuentra claramente influenciado por el espíritu nacionalista. Se caracteriza especialmente por el uso de la melodía seresteira (palabra derivada de serenata) de carácter triste en contraste con el uso de ritmos sincopados y marcados que remiten a danzas populares brasileñas.

La pieza es una de las más ejecutadas de la música brasileña para este instrumento. Ha sido grabada por oboístas latinoamericanos y extranjeros⁵.

Notas sobre la transcripción:

Como se explicitó en la introducción del presente trabajo la pieza fue adaptada sin ningún tipo de complicación ya que la tesitura del oboe y el saxo soprano es similar.

El ámbito registral queda en límite agudo del saxofón soprano en el segundo movimiento llegando a la nota fa# tope. No existen notas del límite del registro grave del saxo soprano en ninguno de los tres movimientos.

⁵ Paolo Nardi, músico italiano que vivió en Río de Janeiro, en 1962 la estrenó en el Auditorio de la Escuela Nacional de Música, con la orquesta de Cámara de Radio MEC; Walter Bianchi hizo su tercera grabación con la Orquesta Sinfónica de São Paulo; el oboísta Andres Spiller, con la Camerata Bariloche; León Biriotti, oboísta muy respetado y admirado por Blauth, la divulgó en conciertos en Brasil y en el exterior.

Las tonalidades producto de la transposición para el saxo soprano no revisten dificultad de ningún tipo.

El trabajo sobre las articulaciones se centró en un análisis del fraseo en virtud de adaptar de la mejor manera la articulación del saxofón soprano a la rítmica de la pieza, razón por la cual se decidió cambiar algunas de estas para acentuar la estilística de la pieza, fundamentalmente en lo relativo a lo rítmico.

“Durare” para saxofón soprano y piano, Douglas Braga (editorial del autor)

Semblanza:

Douglas Braga es saxofonista y compositor, nació en Sao Paulo, Brasil en 1986. Fue integrante de la desaparecida *Banda Sinfónica del Estado de Sao Paulo* y es fundador del *Ensamble Brasileiro de Música Moderna* y el cuarteto *Sax a Brazuca*. Toca habitualmente con la OSESP (Orquesta sinfónica del Estado de Sao Paulo) y se perfecciona como uno de los jóvenes solistas más importantes de Brasil. En su labor como docente forma parte de la *Escola do Auditorio Ibirapuera* y la *Academia de Saxofone Belvedere*.

En su incipiente carrera compositiva ha producido un importante conjunto de piezas de cámara difundidas en Brasil, Argentina, Estados Unidos, Francia, México y Uruguay.

Comenzó su formación musical con los Mtros. Milton Vito, Marcos Pedroso y Dilson Florencio en la *Universidad Libre de Música* y la *Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG)*.

A sus quince años obtuvo una mención de honor en el concurso de composición de “Jóvenes Solistas” de la *Banda Sinfónica de Sao Paulo*. Asimismo, se destacan los premios como intérprete en los concursos “I Solisti” (2008), “5º Semana de la Música en Ouro Branco” (2008), “Concurso de Saxofón Parisien” (2012), “Concurso Internacional Adolphe Sax” (2012), “Concurso Panamericano de Saxofón Clásico” (2015), entre otros.

En su carrera como instrumentista se recalcan las actuaciones solistas frente a los siguientes organismos sinfónicos: “Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional

B Análisis Paramétrico

B.1. Organización de las alturas

B.1.1. Índice registral

Ambos instrumentos utilizan un ámbito registral amplio. Se destaca la recurrencia del sobreagudo “La 6” en el saxofón como una altura que excede la tesitura de este instrumento.

Saxofón



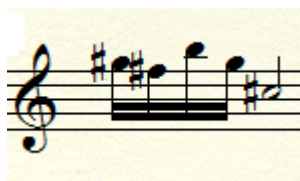
Piano



B.1.2. Organización melódica

Un componente significativo en la organización melódica es la presencia de una célula melódico – rítmica sometida a múltiples transformaciones a lo largo del discurso sonoro con una exposición enfatizada en el piano.

Célula melódico – rítmica generadora [c. 2, piano]



B.1.3. Organización tonal y armónica

El criterio de organización tonal es no funcional. Sin embargo, en este contexto se pueden identificar organizaciones armónicas con identidad tonal (acordes, arpeggios, escalas, notas pedales, etc.) pero que no se presentan como respuesta a una progresión armónica funcional.

En el cuarto segmento de la U.F. 2º [cc. 39 – 50] se observa centralidad tonal generada por la presencia de notas pedales vinculadas por una relación cadencial.

B.1.4. Organización textural

En la organización textural predominan las construcciones monódicas, homofónicas y de melodía con acompañamiento. En ocasiones los instrumentos las desarrollan individualmente destacándose el uso de melodía con acompañamiento en el piano en los cc. 127 – 145 y monodía en el saxofón en los cc. 84 – 87 y 89 – 91.

B.2. Organización de las duraciones

B.2.1. Organización métrica

La organización métrica presenta una considerable diversidad de compases con énfasis en el 4/4.

Compás	Ubicación
4/4	cc. 1, 9, 21, 84, 99, 184
3/4	cc. 8, 19, 117
6/8	cc. 59, 65, 71, 174, 190
2/4	c. 64
2/8	cc. 70, 97
3/8	cc. 83, 95, 98
5/16	c. 96

B.2.2. Indicadores métricos

Los indicadores métricos se expresan de modo verbal y metronómico. Algunos de ellos tienen una doble funcionalidad; es decir que responden a indicaciones sobre el aspecto métrico y del tipo de carácter que el intérprete debe imprimir.

En ocasiones la ubicación de estos indicadores es coincidente con el seccionamiento estructural.

Indicadores métricos	Ubicación
<i>Enérgico</i> [Negra = 104-108]	c. 1
<i>Contrastante</i>	cc. 59, 88
<i>Livre</i>	cc. 84, 89
<i>Triste</i> [Negra = 76]	c. 116
<i>Calmo, ma sempre accell</i> [erando]	c. 174
<i>Rápido</i>	c. 182
<i>Tempo primo</i> [ad ref. c. 59]	c. 190
<i>Poco piú</i>	c. 197
<i>Piú mosso, accell</i> [erando] <i>até o fim</i>	c. 199

B.2.3. Organización rítmica

Esta organización tiene su génesis en base a tres células rítmicas cuya exposición es coincidente con el criterio de segmentación estructural.

Célula rítmica generadora N° 1 [c. 1, piano – 1° segmento U.F. 2°]



Célula rítmica generadora N° 2 [c. 24, piano – 3° segmento U.F. 2°]



Célula rítmica generadora N° 3 [c. 24, saxofón y piano – 5° segmento U.F. 2°]



El desarrollo rítmico de la obra se plantea en base a sucesivas transformaciones de las células rítmicas generadoras. Las mismas se presentan a modo de ostinato y recursos de aumentación y segmentación rítmica.

Célula rítmica generadora	Tipo de transformación	Ubicación
N° 1	Ostinato [en piano]	cc. 1, 3 – 6, 7 – 8, 64, 70, 88, 93 – 97
	Aumentación [en saxofón]	cc. 10, 12, 39, 41, 43, 45, 47 – 50, 84 – 87, 89 – 91
N° 2	Segmentación [en piano]	cc. 28, 36 – 37
	Segmentación [en saxofón]	cc. 73, 76 – 77
N° 3	Ostinato [en piano]	cc. 81 – 83, 174 – 183, 197 – 202

B.2.4. Indicadores rítmicos

Se expresan de modo verbal y se ubican en el saxofón en las *Cadenzas*.

Tipo de indicador	Ubicación
<i>Rubato</i>	cc. 85, 89
<i>Tempo</i>	c. 88
<i>Quasi ad lib.</i>	c. 184
<i>Calmo</i>	c. 189

B.3. Organización de las intensidades

El rango dinámico desarrollado es *ppp* – *fff* y se ubican coincidentemente en ambos instrumentos en los cc. 81, 197, 199 y c. 169, respectivamente.

Los indicadores se expresan de modo específico y en ocasiones proponen una clara jerarquización de planos sonoros.

Los enlaces entre las diferentes indicaciones dinámicas se vinculan a partir de la utilización de reguladores crecientes y decrecientes.

B.4. Organización tímbrica

Pese a la contemporaneidad de esta obra, no se recurre a la utilización de técnicas extendidas. Como recurso tímbrico destacable se menciona la extensión de la tesitura del saxofón soprano en los cc. 182 – 184.

La sonoridad es enriquecida en los cc. 47 – 51 mediante la presentación melódica en unísono entre ambos instrumentos y el excesivo uso de pedal derecho del piano.

B.5. Modos de ataque y articulación

Operan en función de otorgar a la interpretación de esta obra diferentes caracteres y climas sonoros. Los mismos se expresan por medio de indicadores verbales o de los mismos signos que los identifican. Del análisis estadístico subsidiario se destaca la preponderancia del modo de ataque acentuado en ambos instrumentos.

En interrelación con el análisis de indicadores métricos, en ocasiones los modos de ataque y articulación se presentan combinado.

Conclusión

En su incipiente carrera compositiva Douglas Braga demuestra una producción prolífica con un marcado énfasis en la música de cámara instrumental. El dominio técnico e interpretativo en el saxofón se manifiesta en la recurrente inclusión de este instrumento en gran parte de sus obras.

El análisis de los elementos técnicos compositivos demuestra en el estudio por áreas planteado que:

- A nivel estructural la obra presenta dos grados de unidades formales encontrando trece subdivisiones del segundo. La construcción temática se basa en sucesivas transformaciones de una célula rítmico – melódica desarrollada en cinco secciones diferenciadas: 1° [cc. 1 – 38], 2° [cc. 39 – 58], 3° [cc. 59 – 99], 4° [cc. 99 – 173], 5° [cc. 174 – 202], donde existen grados comparativos de semejanza entre las 2° y 4°, y 3° y 6° secciones.
- A nivel paramétrico y en consideración del sistema de organización de las alturas se observa la utilización de un ámbito registral amplio en ambos instrumentos, la presentación de una célula melódico – rítmica con carácter generador, la estructuración tonal en un sistema armónico no funcional y la organización textural monódica, homofónica y de melodía acompañada predominantemente.
- En relación al sistema de organización de duraciones, la estructura métrica plantea recurrentes cambios de compás y división señalizados por indicaciones objetivas (metronómicas) y subjetivas (verbales) que se vinculan al carácter interpretativo en ocasiones. El análisis de elementos rítmicos permite distinguir tres células con carácter generador expuestas en el inicio de segmentos de la U.F. 2°.
- La organización de las intensidades presenta un amplio rango dinámico que comprende de *ppp* a *fff* en ambos instrumentos. El dedicado énfasis indicativo en el modo de abordar el rol de la dinámica posibilita un logrado discernimiento de planos sonoros.
- A nivel tímbrico se implementa la utilización de algunos recursos de los instrumentos; en el saxofón soprano la extensión de su tesitura y en el piano el uso excesivo de pedal derecho en una sección determinada, entre otros. El

aspecto tímbrico es enriquecido por diferentes modos de ataque y articulación; el toque percusivo y desentimentalizado del piano se contrasta con aquellos espacios líricos de etérea expresividad en las secciones de tempo lento. Esto demuestra cómo las áreas se interrelacionan al mismo tiempo que se ponen mutuamente al servicio de la otra.

En síntesis, este estudio abordado desde la ejecución de la obra inicialmente y el análisis de los elementos técnicos compositivos posteriormente, han demostrado una constructiva complementariedad tendiente a la sólida comprensión de estos lenguajes musicales modernos.

Análisis de la obra “*Composição para saxofone e piano*” de Edson Zampronha.

Semblanza:

Criado en una familia de músicos Edson Zampronha, tuvo su educación musical inicial en el seno de esta, adquiriendo conocimientos de piano, análisis y composición.

En 1988 obtuvo una licenciatura en Dirección y Composición Musical en la Universidad Estatal de Sao Paulo y en 1991 una Maestría en Composición Musical en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Sus estudios formales concluyeron con la obtención de un Doctorado en Comunicación y Semiótica especialidad Artes en la Universidad Católica Pontificia de Sao Paulo en 1998.

Finalizados sus estudios comenzó a tener una importante actividad musical: como compositor invitado del *Laboratorio de Informática y Electrónica Musical del Centro para la difusión de la música contemporánea* – LIEM-CDMC (Madrid), de la Fundación Phonos de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y de los *Estudios de Música Electroacústica* de la Universidad de Birmingham (Inglaterra). En 2000 realiza un *Pos-Doctorado* en la Universidad de Helsinki (Finlandia) y en 2005 realiza otro *Pos-Doctorado* en la Universidad de Valladolid (España), donde también ha participado diversas veces como profesor invitado.

Sus composiciones han roto las barreras de los círculos especializados y ha empezado a recibir encargos tan diversos como del *Museum für Angewandte Kunst*

(Colonia, Alemania) para la composición de una obra presentada durante el *Mundial de Fútbol 2006*; de la diseñadora española de moda *María Lafuente* para componer una obra para su desfile en la *Pasarela Cibeles 2006* (Madrid), y de la *Banda Sinfónica del Estado de São Paulo* para la composición de una obra para el *100° Aniversario de la Pinacoteca del Estado de São Paulo* (Brasil). En 2006 el prestigioso sello *Clásicos* lanza un CD monográfico dedicado a sus obras para piano, incluyendo por primera vez en su lista de publicaciones un CD de música contemporánea que comparte espacio con otros CD dedicados a música clásica consagrada.

Estilo⁶:

Al hablar de su música el compositor propone un renacimiento de la sensibilidad y de la expresividad de la música actual. Agrega que lo novedoso de esas cualidades es la manera diferente de escuchar el pasado. Explica que tanto la sensibilidad de su música como la emotividad e intelectualidad son igualmente importantes.

El estilo que él mismo denomina renacimiento se compone de tres elementos: el lenguaje armónico es disonante pero inteligible a la vez, la disonancia, en ellos no es agresiva, es expresiva y envolvente. Propone una *neo funcionalidad* de cualidades novedosas.

El segundo aspecto hace referencia al material sonoro utilizado y a las referencias no siempre evidentes a otros lenguajes. Esto da como resultado un contrapunto entre una escucha cercana accesible, reconocible y otra que si bien puede reconocerse es muy complicada de definir.

El tercer aspecto es la utilización de recursos retóricos musicales en el manejo de la forma y fraseología que dan como resultado un imprevisible y dramático discurso que captura la atención del oyente de manera inmediata evitando lugares comunes y moldes.

El compositor cuenta entre sus principales influencias los trabajos de Villa-Lobos, Gilberto Mendes (en particular las obras compuestas después de 1980), Jorge Antunes, y Almeida Prado.

⁶ Zampronha, Edson. Recuperado el 14 de noviembre de 2014 de http://es.wikipedia.org/wiki/Edson_Zampronha.

Composição para Saxofone e Piano (1984-85):

La obra pertenece a un período de composición temprano del autor. El estilo predominante es de carácter minimalista y es utilizado para desarrollar la obra con la idea de la estructura formal de la sonata. El autor describe la composición como “un mix entre Messiaen (Armonía), Beethoven (forma sonata y fraseología) y el Minimalismo motivos breves, desarrollo y variaciones.

Una característica importante de su estilo es la concepción de las frases como “oraciones” como el mismo las denomina en el ejemplo se aprecia esta característica fraseológica en una secuencia de 17 compases de duración:

Energico, con moto (♩ = 72-100 circa)

Sax Alto (Eb)

Piano

ff f mp

mf mp cresc.

f mf cresc.

ff f ff

7 16

La obra fue compuesta en un registro muy cómodo del instrumento, respetando de manera absoluta la idiomática del saxofón, esto se evidencia tanto en la tesitura abordada como en el uso de la articulación:

La nota Re# aparece como extremo agudo y la nota Do# como extremo grave:

The image shows a musical score snippet for saxophone (A. Sx.) and piano (Pno.). The saxophone part is in treble clef, 3/4 time, starting at measure 167. It features a melodic line with accents and a dynamic marking of *ff*. The piano part is in grand staff (treble and bass clefs), also in 3/4 time, with a dynamic marking of *ff*. To the right, there are two smaller musical examples: the top one shows a saxophone part with a dynamic marking of *mp*, and the bottom one shows a piano part with a dynamic marking of *mf*.

La textura es mayormente homofónica, con claras y pocas excepciones. Durante toda la obra realiza un importante uso del unísono entre los dos instrumentos:

The image shows a musical score snippet for saxophone (A. Sx.) and piano (Pno.) in unison. The saxophone part is in treble clef, 7/16 time, starting at measure 19. The piano part is in grand staff (treble and bass clefs), also in 7/16 time, with a dynamic marking of *ff*. The score shows four measures of unison playing, with the time signature changing from 7/16 to 2/4 and back to 7/16.

Desde el punto de vista del material constructivo, motivos generadores, es interesante mencionar cómo el compositor desarrolla la frase con la sustracción o adición de una nota:

22

A. Sx.

Pno.

26

A. Sx.

Pno.

El aspecto que más variables ofrece es el métrico ya que desde el punto de vista del tiempo no hay alteraciones a lo largo de la obra, se alternan compases de 2/4, 3/8, 7/8, 9/8 y 4/4 de manera arbitraria con la idea de generar una inestabilidad tensionante:

29

A. Sx.

Pno.

33

A. Sx.

Pno.

El compositor utiliza mayor regularidad en secciones contrastantes, especialmente las que están planteadas como un tema B, de carácter más tranquilo, menos articulado y en dinámicas más suaves:

The image shows a musical score for two instruments: A. Sax. (Alto Saxophone) and Pno. (Piano). The score begins at measure 210. The saxophone part is written in a single staff with a treble clef. It features a melodic line with slurs and accents, and a 'cresc.' marking. The piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. It features a rhythmic accompaniment with chords and a 'cresc.' marking. The time signature changes from 5/16 to 2/4 and back to 5/16.

Interpretación:

Se trata de una obra que no reviste mayores dificultades interpretativas o técnicas. El compositor conoce los instrumentos y de una manera natural optimiza sus recursos interpretativos. El uso del registro y la dinámica son totalmente coherentes con la idiomática de los instrumentos. La dificultad más visible es la de ensamblar la obra dada la gran cantidad de variaciones métricas que presenta, que no reviste, mayor complejidad dada la “naturalidad” en el tratamiento de dichos elementos rítmicos.

Conclusión:

Es interesante observar como pueden construirse piezas de gran efecto en un lenguaje moderno de una manera austera. La optimización de los recursos compositivos, así como la perfecta escritura adecuada a cada instrumento genera una sensación de naturalidad frente al lenguaje del compositor que garantiza buenos resultados en la puesta en funcionamiento de la pieza.

“Brasíliana N° 7” de Radamés Gnattali.

Semblanza:

Radamés Gnattali es uno de los compositores brasileños más renombrados de la actualidad tanto en su país de origen como en el exterior. Dado el abundante material a disposición sobre la vida y obra del compositor y no siendo propósito de esta monografía una descripción minuciosa de tales aspectos sino el tratamiento de la pieza “Brasíliana N° 7” para saxofón tenor y piano, solo se mencionarán datos que resulten trascendentes a los fines del conocimiento de su música en general y del análisis de la pieza en particular.

Proveniente Porto Alegre, Río Grande do Sul, Radamés Gnattali (1906-1988), fue hijo de músicos, desde muy temprana edad estudió piano y violín formalmente, así como también guitarra y cavaquinho. Comenzó precozmente su carrera profesional tocando el piano en cines y orquestas de baile, experiencia que lo acercó de manera definitiva a la música popular y que más tarde formaría parte fundamental de su genuino estilo compositivo.

Es importante recalcar que Gnattali fue un gran pianista. Se destacó como instrumentista desde temprana edad abordando el más complejo repertorio de compositores académicos. En 1924 fue invitado a Río de Janeiro para tocar el concierto N°1 de Tchaikovsky bajo la batuta de Francisco Braga en el Teatro Municipal⁷, viaje fundamental para su formación dado que en el mismo conoció a Ernesto Nazareth, compositor trascendental para su formación que estudió en profundidad. A pesar de haber sido alabado por la prensa del momento, no prosiguió con su carrera como concertista. Necesidades laborales lo llevaron a desenvolverse en estudios de radio y grabación como pianista, director y arreglador, comenzando a realizar una enorme cantidad de arreglos que dada su originalidad y calidad lo llevaron de inmediato a la fama así como lo introdujeron de manera definitiva en los géneros populares, sus propias palabras lo describen inequívocamente⁸:

⁷ Barbosa, Valdinha e Devos, Anne Marie (1985). Radamés Gnattali, O Eterno Experimentador. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular.

⁸ Radames Gnattali, Vida profisional. Recuperado el 13 de mayo de 2015, de <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>

“...Eu comecei como concertista. Terminei meu curso em Porto Alegre e vim para o Rio para ser concertista. Eu tinha qualidades para isso. Mas naquele tempo não havia possibilidade de se viver só de concerto. Hoje, há uma porção de sociedades que dão bolsas, mas naquele tempo não havia. Então eu tive que ir para a música popular para sobreviver...”⁹

“...Eu tenho muita inveja desses pianistas todos, como o Estrella [Arnaldo Estrella], o Moreira Lima [Arthur Moreira Lima], esses pianistas todos que vivem disso, porque o que eu gosto, mesmo, é de tocar piano. Mas para isso tem que se estudar, no mínimo, oito horas por dia, não se preocupar em ter que trabalhar para ganhar dinheiro. Eu gostaria de ser um grande pianista...”

En 1936 se inauguró la Radio Nacional, institución de la que rápidamente formó parte el compositor y cuyo trabajo como pianista, arreglador y director de banda (gradualmente sería transformada en orquesta por el compositor), duró treinta años. Es importante aclarar que más allá del reconocimiento de Gnattali como director artístico él nunca aceptó el cargo ya que no fue en ningún momento remunerado por el mismo. Gnattali mismo resume la situación:

“Eu trabalhei 30 anos na Rádio Nacional e nunca fui diretor de nada. Um dia, eu cheguei lá e vi no quadro minha nomeação como diretor artístico. Aí eu fui ao Pedro Calmon [diretor geral] perguntar qual seria a minha função. E ele: "A sua função é procurar melhorar o nível da programação". Eu disse, "então tá, vamos cortar esse programa, esse e esse, porque são uma droga completa". Aí ele disse: "Ah! mas não pode porque esses aí têm anunciantes..." Eu digo: "Então já não sou mais diretor", pedi demissão...”¹⁰

Posteriormente al trabajo en Radio Nacional estuvo contratado por la Rede Globo durante 11 años como arreglador y director musical. Los años posteriores diversificó sus actividades como pianista y compositor realizando diferentes giras de conciertos por Brasil y el exterior.

Permaneció activo hasta un año antes de su muerte en Río de Janeiro en 1988

⁹Ibíd, p.2.

¹⁰ Ibíd.

La música, estilo compositivo de Radamés Gnantali:

El musicólogo Mário de Andrade sobre el final de los años treinta citaba a Gnattali entre el grupo de compositores formado por Mignone, Guarneri, Viana y Frutoso como nuevos compositores nacionalistas de “producción irregular como valor, muy irregular como técnica, bastante “charlatanes” en la construcción de sus obras, siendo raro aquel que busca profundidad en el conocimiento de su metier” (Andrade, 1991, p. 25) Más amablemente los musicólogos actuales lo clasifican como un nacionalista de tercera generación.

El historiador Vasco Mariz¹¹ propone que la producción de Radamés Gnattali puede ser dividida entre académica y popular, siendo la primera susceptible de dividirse en dos períodos: El primero, de 1931 a 1940, está caracterizado por un folklorismo directo, resquicios del estilo de Grieg y presencia de componentes del jazz, algunas piezas de este período son la “Rapsodia Brasileira” (1931) para piano solo; el “Trío em Dó-Maior” (1938), para piano, violín y violoncelo; los “Concertos n.º 1 (1934) y n.º 2” (1936) para piano y orquesta; la “Sonata para violoncelo y piano” (1935) y la “Suite para Pequena Orquesta” (1940). El segundo período, a partir de 1941, está caracterizado por la progresiva subjetivización de los elementos jazzísticos, por el folklorismo transfigurado, menor virtuosismo y una excelente instrumentación, fue inaugurado por el “Concerto para Cello e Orquesta” (1941), incluye obras como el “Concertino para piano, flauta e orquesta de cordas” (1942) y 2º “Quarteto de Cordas 7” y la serie de “Brasilianas” (1944–1983).

José María Neves (1981,p. 73) escribe “Los puristas clasificaron la música clásica de Gnattali como muy popular y los músicos populares como muy erudita”. Se puede establecer que los estilos populares y eruditos se nutrieron entre sí de manera constante en la música del compositor. Ganattali tenía dos actividades bien diferenciadas en cuanto a su trabajo compositivo, el que hacía específicamente para la radio, formado por los arreglos y composiciones para las más diversas formaciones y el trabajo de composición que hacía para él mismo, su música de “concierto”.

Es notorio que el folklore gaúcho no aparece prácticamente en su música y que los elementos asociados a la música brasileña son provenientes normalmente del acervo

¹¹ MARIZ, Vasco (1984). *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Funarte.

nordestino o carioca, se podría establecer como causa el hecho de que pasó la mayor parte de su vida en Río de Janeiro, aunque se presume una mayor afinidad para con la música del nordeste y las músicas ciudadanas cariocas.

La influencia fundamental en la música de Gnattali es la vinculada al Jazz. Fue amante de esta música y un profundo admirador de Gershwin en cuanto a la orquestación, y al tratamiento que este hizo de la música popular de los EEUU. El uso de materiales musicales provenientes del jazz generó la antipatía de los adeptos al nacionalismo vigente en esos tiempos, siendo objeto de acusaciones como que en sus orquestaciones "...en algunos puntos no podrían distinguirse de las orquestaciones de Gershwin...". No obstante Wander Frota Nunes estudioso de la música de Brasil, cita a Gnattali como uno de los fundadores de la orquestación brasileña¹².

Fue un profundo defensor de la experimentación tímbrica, aunque no puede hallarse ningún tipo de material o influencia de la música de vanguardia. Incluyó en sus orquestaciones la mayor parte de los instrumentos brasileños utilizados en la música popular con resultados positivos en el cruce de estas estéticas, así como dedicó música de concierto a la totalidad de los instrumentos de los grupos típicos brasileños, viola, cavaquinho, mandolina, gaita (acordeón tradicional), etc.

Para finalizar esta breve reseña sobre su música se podría resumir que el estilo compositivo de Gnattali fue orientado hacia los modelos neoclásicos y neorrománticos. Influenciado fundamentalmente por el Jazz estadounidense, no contiene, salvo escasa excepción, influencias *gaúchas* y cuando remite al folklore brasileño lo hace con predominio de las músicas nordestinas o en sintonía con los movimientos musicales cariocas.

Su sólida experiencia en los dos ámbitos musicales se funden en una invaluable producción en que lo clásico, lo urbano, lo rural y lo popular conjugan creando un estilo genuino que ya es parte contundente del patrimonio cultural brasileño y latinoamericano.

Brasiliana N°7 para saxofón tenor y piano.

La obra fue escrita en 1956 para el saxofonista Sandoval Dias, principal saxo tenor de la orquesta de la Radio Nacional.

¹² FROTA, Wander Nunes (2003). *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume Editora.

Inició su carrera en 1929 tocando en la Orquesta Pan American Jazz, en el Casino Assyrio. Poco después, viajó con la Compañía de revistas de Raul Roulien. Como músico de orquesta trabajó intensamente en Río de Janeiro a partir de 1930. En esa época, participó por primera vez en una grabación, tocando sax en la música "Deliciosa", junto con la orquesta de Harry Kosarin.

En 1931, pasó a actuar en la orquesta de la RCA Victor, bajo la regencia de Pixinguinha. En 1933, se trasladó a la orquesta de Napoleón Tavares, que actuaba en Radio Mayrink Veiga. A partir de 1938, pasó a tocar en varios casinos: en el de la Urca, con la orquesta de Romeo Silva; en el de Icarai, con la orquesta del maestro Sousa y en el Casino Copacabana, con la orquesta de Simon Bountman.

En 1941, fue contratado por Radio Nacional, donde tocó bajo la regencia de los maestros Léo Peracchi, Radamés Gnattali, Lirio Panicali entre otros.

En 1952, grabó su primer disco, interpretando al saxofón en la Continental los choros "Pie ante pie" y "Amigo pedro", de Radamés Gnattali

En 1954, grabó "Saxofone tinhoso", en sociedad con Miranda Pinto. En 1957, organizó su propio grupo, Sandoval Dias y Conjunto. En el mismo año, grabó en Todamérica los choros "Dyonéa", de Roberto Martins y "Conversación blanda", de Radamés Gnattali.

En 1960, grabó en Philips con su conjunto el calipso "Marina", de Rocco Granata y el rock-slow "Mira que luna", de Malgoni y Senec. En la misma época, lanzó el LP "Bailando con Sandoval Dias". También en Philips lanzó los LPs "Al encuentro de la música", "Bailando con el éxito" y "Ok para bailar".

En 1961, dejó la Radio Nacional y pasó a trabajar en la Radio MEC. En 1964, pasó a integrar la OSN (Orquesta Sinfónica Nacional), con la que viajó por Europa en 1974. Trabajó en la TV Excelsior de Río de Janeiro, participando en la grabación de sendas para novelas. Hizo arreglos para el Quinteto de Saxofones y para varios corales. En total grabó 25 electros como solista para Sinter y Philips entre los años 1958 y 1969.

Estructura de la pieza:

La obra está dividida en tres movimientos que responden en cada uno de los casos a recursos provenientes de la música brasileña:

I, Variações sobre un tema de viola. II, Samba-canção. III, Choro.

Primer movimiento: Variações sobre un tema de Viola:

En el primer movimiento, el compositor toma como referencia al instrumento más emblemático del folklore brasileño, la viola caipira, llamada así en la música campesina del norte y nordeste brasileño fundamentalmente, también se la conoce como viola sertaneja en otras zonas de Brasil, aunque son denominaciones difusas, en cualquier caso se trata de un instrumento que forma parte de la cultura campesina a lo largo y ancho de Brasil. Se trata de un guitarra de proporciones menores a la guitarra clásica, formada por cinco pares de cuerdas, su afinación es variable de acuerdo con cada región o intérprete. Es un instrumento de sonido metálico con el que se logra un gran virtuosismo y expresividad. Gnattali, dedicaría algunos años más tarde uno de sus “Dez Estudos” para Guitarra, el número 5, a la viola caipira, en esta pieza pide al intérprete una afinación especial en paralelo con la usada en estos instrumentos. Asimismo, aparecen citas de catereté un ritmo típico de la tradición caipira.

En este primer movimiento se pueden escuchar algunas batidas (rasgueos) y ponteios (punteos) típicos de diferentes ritmos de la música caipira brasileña. El piano muestra en la introducción estos rasgueos o batidas tradicionales:

♩ = 96

Las terceras paralelas parecen emular el lenguaje guitarrístico.

Saxofone Tenor B♭

Piano

f

Batida, arpeggio.

ced..

Dos temas alternan en este movimiento, uno rápido y alegre y otro lento cantabile más melancólico.

El primero parecería emular los punteos más virtuosísticos de la viola *caipira* y es tratado tanto por el piano como por el saxofón, cumple una función por momentos específicamente melódica y en otros casos es usado como un ostinato, la articulación escrita acerca la sonoridad del saxofón tenor a este tipo de punteos:

45

mf

3

3

3

f

El segundo tema, lento, cantabile, presenta una armonía extendida que deja ver la influencia del jazz en la música de Gnattali, aspecto que se define más aún por los giros melódicos y fraseo escrito. La 7ª menor sorprende en un repentino cambio armónico, trayendo reminiscencias de *blues* cada vez que la frase termina:

The image shows a musical score for piano and saxophone. The score is in 4/4 time with a tempo of 72. It features a melody in the upper voice and piano accompaniment in the lower voice. A red circle highlights a specific section of the melody, likely the 7th measure mentioned in the text, which shows a chromatic descent and a change in harmony.

Segundo movimiento, Samba-canção:

La *samba-canção* es un subgénero de la *samba urbana carioca*. Nacida a mediados de 1930, la década de 1940 sería en la que alcanzaría su mayor esplendor. Dadas sus características principales, protagonismo melódico, temática de sus letras, tempos y alcances sociales, podría decirse que es el estilo música brasileño que surge como contrapartida del bolero, el tango y la balada estadounidense. El subgénero se desarrolla en un comienzo en los auditorios de radio, con temáticas amorosas o pasionales, tristes y existencialistas la *samba-canção* es escuchada a través de la radio por millones de personas. Posteriormente durante los años cuarenta las discográficas encuentran en este nuevo “producto” un enorme negocio. La *samba-canção* como parte de la industria discográfica es consumida principalmente por la clase media urbana brasileña, siendo sus mercados más importantes las ciudades de Río de Janeiro y San Pablo. Su declive comienza a mediados de los años cincuenta con el surgimiento de la *bossa nova*.

El compositor propone en este caso un movimiento emotivo, romántico, en el que deja ver el profundo impacto del jazz en su creación. El fraseo del saxo tenor así como los giros melódicos y las permanentes cadencias de saxo solo, son típicas de las

baladas de jazz estadounidense contemporáneo del compositor, aunque no deja de apreciarse la influencia de la música vocal popular brasileña de esa época.

El tema, propuesto siempre en frases simétricas de dos o cuatro compases que se alternan entre el saxofón y el piano, será modulado de manera permanente y se encuentra alternado por pequeñas *cadenzas* de uno o dos compases:

14

II - Samba-canção

Tempo: ♩ = 84

Measure 23

Measure 24

p

ced.

Cadenzas:

Measure 31

Measure 32

agitando

Rall.

a tempo

agitando

Rall.

a tempo

A la escucha parece música improvisada, en parte consecuencia del uso constante del rubato, que es propuesto en la partitura con permanentes acelerando y cediendo así como también con cambios de tempo especificados en marcas metronómicas, siempre demostrando absoluta pulcritud en la escritura. Asimismo el manejo de la armonía en progresiones tensionantes con acordes de séptima con novena y oncena generan colores armónicos propios del jazz y de los impresionistas que tanto admiró el compositor:

Ejemplo de armonía, novena y oncenena:

3
acordes de novena mayor y menor
Fm9, Fm9b

25 17
Bbmaj7 #11
Rall.

Tercer movimiento, Choro:

El choro es un género musical brasileño surgido alrededor de 1870. Tiene su origen en la confluencia de los diferentes ritmos y estilos europeos como el *chotis*, la *polka* y el *vals*, en boga en aquella época, y los ritmos africanos como el *lundú*. Es un género netamente instrumental, más allá de existir algunos ejemplos con letra y de haber suscitado debates sobre si debería o no tenerla. Está caracterizado, a nivel general, por ser fundamentalmente urbano y exigir gran virtuosismo a sus intérpretes.

El choro no tiene una rítmica precisamente determinada, es caracterizado por la articulación bien definida de ritmos rápidos o lentos muy ornamentados y sincopados. Los ritmos más utilizados en el choro son la samba, la polca, el vals y el *maxixe*, dando así origen al, *samba-choro*, *polca-choro*, y *valsa-choro*, el choro con ritmo de *maxixe* se denomina simplemente *maxixe*.

Este último movimiento de la pieza es el más complejo en cuanto al tratamiento del material temático.

Está formado por una introducción que consta de dos cadencias para cada uno de los instrumentos y una sección en dúo en la que no se explicita el material temático a desarrollarse a lo largo del movimiento, este material de la introducción recién será citado nuevamente en la coda.

Es un movimiento de predominio cromático, virtuosístico, con continuas modulaciones.

En el tema principal, que aparece después de la introducción, pueden apreciarse los giros típicos, sincopados y ornamentados del choro:

The image shows a musical score for piano and saxophone, measures 28-32. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The piano part features a complex harmonic accompaniment with many chords and some chromaticism. The saxophone part has a melodic line with some ornaments and syncopation. The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte).

La sección más lenta y lírica, parte central del movimiento, de considerable extensión, 27 compases, contiene un enorme poder emotivo, que se vale de acordes amplios y colores modales además del cromatismo. El saxofón introduce la melodía siempre después de una sección de acordes del piano de carácter libre en cuanto al tempo y de colores propios del neo-romanticismo. El carácter de esta sección, nos remite al segundo movimiento.

Llama la atención, en la introducción de esta sección, la aclaración de carácter de Gnattali: “*Con suavidad y fantasía*”, escrita en la parte de piano, se infiere que está escrito para los dos instrumentos y es el carácter de toda esta sección lenta:

The image shows a musical score for piano, measures 88-90. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. The tempo is marked '♩ = 88' and the character is 'com suavidade e fantasia'. The piano part features a melodic line with dynamic markings 'p' (piano), 'accel.' (accelerando), and 'ced.' (ritardando). The score is written for two staves, with the piano part on the top staff and the saxophone part on the bottom staff.

The image shows a musical score for saxophone and piano, spanning measures 87 to 92. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. Measure 87 is marked *pp* and *ten.* with a box around the number 47. Measures 88-92 include markings for *accel.*, *ced..*, and *mf*. The piano part has a complex bass line with many accidentals and rests.

Complejidad en la ejecución:

Al abordar la música de Gnattali siempre surgen cuestionamientos de carácter estilístico en cuanto a su obra escrita para saxofón, especialmente a la denominada por él mismo “música de concierto”. Se debe recordar que el compositor tiene escritas un total de 16 obras en las que el instrumento tiene un rol protagónico siendo sólo la “Brasileña N° 7” para saxo tenor y piano y su “Concertino” para saxo alto y orquesta las únicas dos que forman parte de su música académica para saxofón.

Dado el alto nivel de cruce entre el lenguaje académico y popular en este tipo de música siempre surgen preguntas a la hora de enfocar la interpretación y las mismas están vinculadas con la elección de la sonoridad, el uso de inflexiones y articulaciones propias de cada estilo. El saxofonista Marco Túlio, importante investigador brasileño, en su tesis de doctorado trata esta problemática en el abordaje de la obra de Gnattali¹³ y cuestiona:

¹³ DE PAULA Pinto, Marco Túlio. 2005. *O Saxofone na Música de Radamés Gnattali*. Tesis de Maestría, UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil.

- 1) ¿Qué abordaje interpretativo (popular o clásico) debe ser adoptado?
- 2) ¿En qué medida la presencia de elementos de la música popular es relevante en la realización de una interpretación?
- 3) ¿Sería más adecuado un acercamiento sonoro más próximo al de la música popular o, por lo contrario sería más adecuada una concepción interpretativa volcada a la escuela “clásica” del instrumento?
- 4) ¿Sería interesante encontrar un punto medio entre ambas concepciones?

Las causas principales de estos cuestionamientos radican en el aún reciente desarrollo de la escuela clásica del saxofón. Cuando se intenta explicitar qué es la escuela clásica las definiciones se vuelven algo péfidas, pero para dejar claro el criterio de quien suscribe, el término refiere a la concepción de la sonoridad (timbre, articulaciones e inflexiones) del saxofón en paralelo con el desarrollo hecho por cualquier otro instrumento de viento, ya sea ocupando roles solísticos o dentro de la fila de cualquier organismo sinfónico y abordando en general músicas escritas en diversos lenguajes sin hacer a un lado la improvisación.

A fin de esclarecer el criterio a abordar en la interpretación, se cuenta afortunadamente con el registro en audio de la pieza hecha por el propio compositor al piano y Sandoval Dias en saxofón. En la misma se escucha con claridad que el saxofonista no realiza inflexiones propias del jazz o de los géneros que lo orbitan y es absolutamente fiel a la partitura, no agrega ornamentación alguna. Sí se escucha un manejo del “fator atrasado” (fraseo, rubato típico de esta música) inherente a la ejecución de este tipo de música brasileña y un uso del vibrato más alejado del de la música “clásica” por su amplitud y velocidad, aún teniendo en cuenta esa época el vibrato utilizado era muy amplio y pronunciado hacia abajo.

Conclusión:

Estas preguntas surgen de la realidad de la música brasileña para saxofón, por cierto replicada en toda América Latina; la mayoría de los saxofonistas viven de la música popular y son pocos los empleos que solicitan músicos “académicos”, se reducen a la enseñanza en conservatorios y universidades y a nivel de ejecución a las bandas civiles y militares.

La respuesta a cada una de las preguntas propuestas por el profesor Marco Tulio, (Preguntas que probablemente están en la mente de cada saxofonista latinoamericano a la obra de encarar repertorio de este tipo) exigiría un profundo debate de ideas que debería abarcar diferentes y complejas concepciones filosóficas, ya que debería comenzar por establecer definiciones precisas. No obstante, a criterio quien expone, todo este espectro de preguntas puede generar, más que respuestas certeras, nuevos caminos de experimentación y búsquedas en función de acercar al oyente a una música maravillosa llena de valores artísticos donde lo más interesante y profundo del arte brasileño y americano confluye en perfecta comunión.

Se trata de piezas que se expresan de manera directa, que evitan cualquier lucubración, que representan una manera de componer acabada y genuina y que demuestran la consumación del ideal artístico que supone la búsqueda de un lenguaje propio. Radames Gnattali, de manera incuestionable creó su propio lenguaje, la realidad presente de su música y la proyección de esta hacia la posteridad dan pruebas claras de este hecho.

Bibliografía:

ALVARES Breide, Nadge Naira (2006). *Valsas de Radamés Gnattali: Um estudo histórico-analítico*. Tesis de doctorado. Universidad Federal de Rio grande do Sul. Porto Alegre, Brasil.

BARBOSA, Valdinha y DEVOS, Anne Marie (1985). *Radamés Gnattali, O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE)/Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular.

CARLINI Zorzal, Ricieri (2005). *Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: Estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. São Luis/MA, Brasil: EDUFMA.

FROTA, Wander Nunes (2003). *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo, Brasil: Annablume Editora.

GRALAJES Hernández, Octavio Augusto (2010). *El choro y la suite popular brasileira: Reflejo de la tradición popular en Heitor Villa-Lobos*. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.

GRELA, Dante. (1992). *Serie 5*. Servicio de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.

PINTO De Paula, Marco Túlio. (2005). *O Saxofone na Música de Radamés Gnattali*. Tesis de Maestría. UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, Brasil.

PINTO, Joao Paulo do Amaral (2008). *A Viola Caipira de Tião Carreiro*. Tesis de maestría. Campinas, São Paulo, Brasil.

VAN REGENMORTER, Paula J. (2009). *Brazilian music for saxophone: a Surrey of solo and small chamber Works*. Tesis de doctorado. University of Maryland, EEUU.

Partituras:

BRAGA, Douglas. (2013). “*Durare*” para saxofón soprano y piano. Editorial del autor.

BRAGA, Douglas. (2013). “*Três peças para clarinete solo*”. Editorial del autor.

GNATTALI, Radamés (1956). *Brasiliiana No. 7*. Score. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil: Ed Marco Túlio.

GNATTALI, Radamés(1964). *Concertino*. Score. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil: Ed Marco Túlio.

ZAMPRONHA, Edson. (1984-85). *Composição for Saxophone and Piano*. Score. Brasil.

Websites:

GNATTALI, Radamés. Vida profesional. Recuperado el 13 de mayo de 2015, de <http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>

GNATTALI, Radamés. Recuperado el 10 de mayo de 2015, de http://en.wikipedia.org/wiki/Radamés_Gnattali

ZAMPRONHA, Edson. Recuperado el 14 de noviembre de 2014 de http://es.wikipedia.org/wiki/Edson_Zampronha.

