

**Universidad Nacional de las Artes
Facultad de Artes Musicales y Sonoras
Carrera de Instrumentista**



MARIO HERRERÍAS

**Influencias, recursos y elementos presentes en su música para
saxofón vinculados a la interpretación**

*Tesina para optar por el título de
Licenciado en Artes Musicales Orientación Saxofón*

Estanislao Anchorena

Director
Fernando Lerman

Buenos Aires, Argentina
Abril - 2023

Resumen:

La escuela de música latinoamericana ha formado durante el transcurso de los años una gran cantidad de material que le es propio y que constituye las bases de nuestra identidad musical. Mario Herrerias se desarrolló dentro de esta línea de trabajo, logrando realizar a lo largo de su vida aportes significativos, estos destacan por su calidad compositiva y plantean un vértice e intercambio entre la música académica y popular. Esta presente investigación busca entonces destacar los elementos que actúan en su obra y que fundan las bases de su continuidad estética. Como resultado se generó una base biobibliográfica del autor, logrando exponer sus elementos compositivos e influencias musicales personales. Dichos elementos se lograron obtener mediante un análisis armónico, morfológico y teórico de sus obras, así como también gracias a la recopilación de información basada en entrevistas e investigaciones precedentes. Después de validar dicha información se llegó a la conclusión de que su música brinda muchas herramientas esenciales para la formación del intérprete latinoamericano, además de que fomenta la incorporación de nuevos repertorios a la escuela de saxofón clásico.

Palabra clave: Música latinoamericana, continuidad estética, biobibliografía.

Abstract:

The Latin American music school has formed over the years a large amount of material that is its own and that constitutes the foundations of our musical identity. Mario Herrerias developed within this line of work, achieving significant contributions throughout his life, these stand out for their compositional quality and pose a vertex and exchange between academic and popular music. This investigation seeks then to highlight the elements that act in his work and that found the bases of his aesthetic continuity. As a result, a biobibliographical base of the author was created, exposing his compositional elements and personal musical influences. These elements were achieved through a harmonic, morphological and theoretical analysis of his works, as well as the collection of information based on interviews and previous research. After validating this information, it was concluded that his music provides many essential tools for the training of the Latin American interpreter, in addition to promoting the incorporation of new repertoires to the classical saxophone school.

Key Words: Latin-american music, aesthetic continuity, biobibliography.

1. INTRODUCCIÓN

Mario Oscar Herrerías (1954-2018) fue un músico-compositor argentino que dedicó su vida a la composición de música tanto popular como académica, fusionando tanto estructuras rítmicas como melódicas, provenientes del tango y de la música latinoamericana, junto con elementos del jazz, rock y de la música clásica. El siguiente escrito tiene como objetivo denotar las influencias que posee su música, ejemplificando estas características con sus diferentes obras, para así buscar generar una revalorización de este compositor no tan conocido actualmente.

A lo largo de los últimos veinte años, y acompañado de un creciente interés por parte de los profesores y alumnos, se fue formando en la Argentina una escuela de saxofón propia de nuestra región, mediante la cual se fomenta la interpretación de obras latinoamericanas. Toda la investigación se verá realizada dentro de este marco teórico, dando como resultado un análisis que pretende ser de utilidad para los futuros intérpretes, brindándoles una mayor aproximación al género. Por último, todo esto se verá centrado en intentar responder las inquietudes que genera la siguiente pregunta: ¿cuáles son algunas de las características e influencias musicales más importantes presentes en la música de Mario Herrerías para saxofón?

Por consiguiente, el siguiente trabajo de investigación será construido en base a una premisa que busca generar material bibliográfico para acompañar el crecimiento de una escuela de saxofón latinoamericano, así como la revalorización y divulgación de compositores que incluyeron a este instrumento en su catálogo, componiendo así música que le es propia.

Durante el transcurso de la licenciatura, tomando las premisas brindadas por cada asignatura (tales como Filosofía, Semiótica y Metodología de la Investigación, entre otras), se fue haciendo uso de los diferentes conceptos aprendidos para poder así gestar desde un primer momento la construcción del discurso presente en este trabajo. La perspectiva semiótica así como la metodológica fueron un gran aporte, ya que brindaron conceptos y elementos que resultaron centrales para la realización de este trabajo, tales como los de género y estilo, así como también la forma de abordaje hacia un trabajo de investigación. Además cabe destacar que, impulsado por la valoración estética sostenida por Fernando Lerman para/con la enseñanza del

saxofón y la música de nuestra región, a lo largo de la licenciatura se logró desarrollar un profundo interés en el género, su estética y los diferentes requerimientos tanto técnicos como expresivos, que resultan fundamentales para lograr una interpretación musical acorde a lo que se espera de determinado género y estilo, para así lograr representar lo que el compositor plantea con su música.

En conclusión, este trabajo posee un enfoque teórico-práctico, pero también da mucha importancia a los recursos que diferencian a este género de los demás y que son esenciales para que esta definición resulte de utilidad para el futuro abordaje de los intérpretes a las mismas. El material entonces se verá puesto en análisis, para así reflejarlo en pasajes específicos que sirvan como ejemplificación de estos elementos en cuestión, intentando brindar una aproximación clara que le sea beneficiosa tanto al intérprete como al músico en general.

2. Presentación del tema

El objeto principal del siguiente escrito se encuentra en la fundamentación y ejemplificación de los diversos elementos musicales que resultan distintivos en la obra del compositor argentino Mario Oscar Herrerias. Se buscará entonces denotar las influencias que posee su música, ejemplificando a estas con diferentes partes puntuales de su obra, buscando contribuir a una revalorización de ella, así como también, a una puesta en escena de un compositor que presenta un valioso aporte para la música latinoamericana. Para ello se someterán varias de sus composiciones a un análisis tanto armónico como melódico profundizando en los aspectos formales de las mismas y en la técnica instrumental que estas requieren, basándonos principalmente en un abordaje técnico para con el saxofón clásico.

En segundo lugar se buscará indagar en las nociones estéticas, nuevamente haciendo uso del análisis, además, se expondrán junto con las anteriores las nociones estilísticas que dan forma a la bibliografía del compositor. Estas son de vital importancia para caracterizar un género y cómo éste puede permear hacia otro de manera natural, resultando en un nuevo material que los integra a ambos. Como ejemplo podemos referirnos al Magister Fernando Lerman el cual realiza un análisis muy detallado en su tesis de Maestría, de lo que es la música popular y la académica, buscando explicar los límites que se establecen entre ambas, así como

también la manera en que ambos campos de la música se relacionan, aproximándonos a una definición más precisa de lo que significa cada una y qué géneros musicales involucran. Resulta entonces esencial el realizar una aclaración de los diferentes términos que refieren tanto a la música popular como académica, para así identificar “una zona de intersección de ambos mundos” (Fernando Lerman, 2008, p.11). Es por eso que Herrerías, junto a compositores tales como Piazzolla, Ginastera o Aguirre “configuran una línea de trabajo clara y consistente que tiene que ver con un trabajo compositivo depurado y una sostenida decisión de dar a la música un color nacional” (Fernando Lerman, 2008, p.11), la cual resulta sumamente interesante de intervenir y analizar.

El abordaje a este compositor aporta numerosos aportes a la comunidad musical, especialmente, a la escuela de “Saxofón Clásico Argentino”. Resulta de vital importancia el realizar una revalorización de nuestros músicos, brindándoles un reconocimiento por todo su trayecto y asimismo, por sus aportes a la comunidad artística. Dado todo lo anterior nos encontramos entonces con la obligación de construir un documento académico que se centre en exponer algunos de sus aportes más importantes para/con el ámbito musical, para así poder construir una base analítica, actualmente inexistente, de su obra.

Es preciso mencionar que este escrito pretende ser un aporte a los saxofonistas que se encuentran tras el desafío de interpretar música de nuestra región, viéndose en ella una marcada presencia de elementos rítmicos que pueden resultar ajenos, además de aspectos tales como la acentuación o el carácter de las mismas, los cuales suelen diferir en muchos casos de lo tradicional, por lo que se prestan a ser mal interpretados. Es por eso que el siguiente escrito tendrá como objetivo además, exponer las diferentes maneras de abordar el género, así como los diferentes elementos que lo caracterizan, junto con una correcta forma de interpretarlos, para así dar como resultado una ejecución más fiel al género. Es preciso entonces detenernos en la idea de lo que la fidelidad textual implica, y como esta deriva en un horizonte de expectativas que abarcan tanto al espectador como al intérprete.

Si hablamos de fidelidad, se pueden exponer dos planos generales; el primero hace referencia a el texto, mientras que el segundo al estilo musical que este

impere. “En la música deben conjugarse, a partes iguales, objetividad y subjetividad; racionalidad e irracionalidad tienen que convivir” (Pollini 2014). Es por eso que resulta imperativo que al momento de leer un texto o fragmento musical además de seguirlo o estudiarlo con la fidelidad necesaria, se exponga el mismo a un juicio específico. Esto solo puede ser realizado de la mano de un intérprete informado del género que sepa distinguir los elementos necesarios que resultan acordes a la obra en cuestión, es por eso que por solo el hecho de ejecutarla recae en él una serie de responsabilidades intrínsecas, que sólo encuentran solución en elementos que se encuentran más allá de lo textual de la partitura, consecuentemente es este el margen interpretativo que está regido por el estilo de música que uno esté ejecutando. La implementación correcta de todos los elementos enunciados anteriormente da como resultante una interpretación más sólida en términos generales, que producen una experiencia artística además más placentera.

Sería menester destacar el hecho de que la música académica argentina para saxofón se encuentra regida en gran medida por la escuela de saxofón francesa. Por otro lado, la incorporación de nuevas músicas y compositores al ámbito académico con elementos latinoamericanos resulta en una revalorización y reinención del material académico, lo cual deviene en una enseñanza más completa y diversa que, además, busca preservar nuestra herencia y cultura musical.

2.1. Justificación

La realización de una labor investigativa sobre un compositor sobre el cual no hay mucho material, brinda un nuevo aporte, tanto musical como teórico para el ámbito académico. Es por eso que al materializar este trabajo se buscará profundizar en dicha contribución, la cual es acompañada de un análisis de algunas de sus obras más reconocidas para saxofón clásico, buscando este trabajo ser un aporte a dicha escuela, la cual se encuentra en constante crecimiento en nuestra región. Por último, este escrito busca brindar una herramienta que sirva de ayuda para que las diferentes decisiones interpretativas, llevadas a cabo al momento de abordar este género resulten más afines, por lo que dicha investigación expone

cuales son los parámetros y elementos que se deben tener en consideración, así como también una manera más aproximada de cómo deben ser tratados.

Cuando abordamos a Mario Herrerías (1954-2018), una de las piezas que goza de un reconocimiento característico en el ámbito académico es *Niebla y Cemento*, posicionándose como una de sus grandes obras y por ende más ejecutadas, gozando de haber sido grabada en diferentes versiones y siendo interpretada por grandes artistas internacionales como lo es Paquito D’Rivera. Es por ello que durante el transcurso del siguiente escrito se analizarán las diferentes influencias que le dan forma, para comprender cómo el compositor abordó los cruces de estilos (más específicamente del tango y la música académica), priorizando para ello las condiciones de producción que dieron lugar al nacimiento de la obra. Así, el interrogante que da pie a la incorporación de esta obra a la presente investigación: ¿qué representación del tango se da a partir de la obra *Niebla y Cemento*?

Al investigar los diferentes elementos que vinculan dos o más géneros musicales, es preciso documentar las relaciones que estos preservan entre sí, generando en muchos casos una continuidad estética, la cual encuentra su fundamento en los diferentes elementos que componen a ambas músicas. Mediante el análisis de su obra, entonces, se buscan exponer las nociones estilísticas que esta presenta, las cuales resultan de vital importancia para lograr una ejemplificación de cómo un género se puede permear hacia otro de manera natural, resultando en un nuevo material que los integra a ambos.

Por último esta investigación pretende ser un aporte significativo para el proyecto que se encuentra regido por el maestro Fernando Lerman, de la cual se comparten los valores esenciales del proyecto.

El proyecto “Música Argentina para Saxofón” tiene como principal objetivo continuar con el legado que dejaron saxofonistas-investigadores-educadores de todo el mundo desde la creación del instrumento, pero en este caso en Argentina. Todos ellos dejaron trabajos editados (método de estudio, obras originales, arreglos, trabajos discográficos) y construyeron espacios didácticos para el saxofón. Este mismo trabajo es necesario en este país por ser el primer país en Latinoamérica en cantidad de obras producidas y listadas que incluyen el saxofón, según el catálogo de la publicación virtual SAXOFÓN LATINOAMERICANO. (Fernando Lerman, 2019, p.1)

2.2. Objetivo central del texto

Los objetivos propuestos para este trabajo de investigación son los siguientes:

- 2.2.1. Analizar algunas de las obras para saxofón de Mario Herrerías, para así exponer cuáles son algunos de sus rasgos musicales característicos, en función a sus aportes tanto técnicos como expresivos, valorables para una completa formación de un saxofonista profesional.
- 2.2.2. Profundizar en las posibles influencias tanto del tango como del rock, jazz y otras músicas en sus obras.
- 2.2.3. Detectar las diferentes dificultades y características técnicas que conllevan sus obras, así como también los beneficios que implica el estudio de las mismas para un intérprete.
- 2.2.4. Analizar los aspectos formales así como también los elementos rítmico-melódicos que configuran a sus obras.
- 2.2.5. Exponer cómo el género popular y académico se ven relacionados en su música, exponiendo una metodología de trabajo específica.
- 2.2.6. Enunciar y explicar los elementos tanto teóricos como musicales que deben ser valorados para lograr una correcta ejecución del género.
- 2.2.7. Brindar una guía musical para el abordaje de este tipo de obras.

2.3. Estado del arte y marco epistemológico

Cuando se habla de compositores argentinos es mucho lo que hay escrito sobre el tema: Silvina Mansilla, Carlos Vega, y entre tantos otros investigadores, realizaron una gran cantidad de trabajos enfocados en la música de los grandes compositores, es por eso que músicos tales como Guastavino, Roberto Camaño, Ginastera o Piazzolla, cuentan con innumerable cantidad de tesis, informes y análisis que buscan exponer el material de sus obras y de sus influencias artísticas. Todas estas producciones disponen de un muy elevado nivel y calidad tanto narrativa como indagatoria, contribuyendo a la difusión y ejecución de los compositores, aumentando así su popularidad e interés social. Sin dejar de aclarar

que los músicos anteriormente mencionados fueron grandes profesionales en sus respectivos campos y carreras artísticas, creemos profundamente en la necesidad de indagar la vida y obra de los nuevos artistas que actualmente no son tan conocidos, demostrando así que sus obras concentran un gran nivel compositivo, así como también con una gran riqueza armónica y rítmico-melódica. El realizar una investigación, entonces, desde un punto de vista musical, analítico y preciso nos permite diferenciar a los compositores que merecen ser reconocidos, llevándolos a la escena musical e intentando de esta forma provocar una revalorización de los mismos.

Mario Herrerías se encuentra dentro de este abanico de compositores. La indagación en su biografía propone acercarnos a él y a su mente creativa para poder entender mejor sus composiciones y accionar musical. Actualmente no hay muchos escritos que se encuentren sobre él, siendo únicamente su hija, Soledad Herrerías, quien se encomendó al objetivo de difundir la obra de su padre, generando así una biografía del mismo, junto con un repertorio de su música en formato audiovisual disponible en las diferentes plataformas digitales. Herrerías es un compositor que se encuentra presente en la escena musical actual gracias a que posee obras que gozan de gran aceptación, siendo la más conocida *Niebla y Cemento*. El continuar entonces con esta investigación pretende impulsar y promover dicho protagonismo musical.

Para exponer los límites que se trazan entre la música popular y la académica, es preciso comprender cuáles son algunos los elementos que las componen y diferencian. De esta forma se pueden identificar cómo ambos géneros musicales se relacionan, buscando con ello aproximarnos a una definición más precisa de lo que significa cada uno, junto con los campos y/o aspectos musicales que involucran. Para ello es necesario fundamentarse en un análisis que se detenga en estos conceptos de manera puntual, permitiéndonos así comprender cómo la línea entre lo popular y lo académico se puede encontrar más difusa en algunos tipos de música.

Esto tiene como implicancia, entonces, una resignificación de los compositores que utilizaron elementos de dicha índole para la composición de sus obras, pudiendo ser catalogados así de diferentes maneras en base a los parámetros que

se vean establecidos. Los trabajos de investigación sobre música Argentina resultan de gran importancia al momento de la redacción de esta tesina, ya que sienta las bases tanto analíticas como teóricas de la misma, exponiendo una estructura clara de análisis, que funciona como fundamento teórico de este trabajo. Las relaciones entre ambas músicas, además fueron las que sirvieron como inspiración para el abordaje de esta temática, es por eso que se dejan expuestos los antecedentes que hacen posible esta investigación, y que otorgan las herramientas y metodologías necesarias para la construcción de un discurso coherente y organizado.

Cuando hacemos referencia a la música de Herrerías resulta imposible desvincularse de la herencia tanguera que ésta posee, encontramos allí una gran relación con lo que podría considerarse una impronta y evolución de los elementos presentes en la música de Astor Piazzolla. Consecuentemente es preciso destacar la gran cantidad de trabajos académicos que hay dirigidos hacia el tango, los cuales exponen las cualidades del mismo, y nos demuestran que es un género el cual está presente en la escena musical actual. Dentro de todos ellos podemos destacar trabajos tales como el de García Brunelli (2019), donde, partiendo de la figura de Piazzolla, se expone una premisa muy clara: la presencia de Piazzolla en las composiciones de tango contemporáneo y las maneras en las que éste incide en los compositores actuales, logra influenciarlos debido a la gran variedad de elementos presentes en su música. Este entonces redefine lo que es el piazzollismo y como incide en una perspectiva moderna del género, aproximación que resulta esencial al momento de la redacción de este trabajo. La exposición de los elementos más importantes que se encuentran dentro de la música de Piazzolla resultan entonces de gran significancia, ya que nos brinda las ideas y elementos principales que lograron desprenderse de su música, los cuales luego supieron encontrar una resignificación en la música de Herrerías. Todo esto nos permite trazar una línea temporal que busca exponer la evolución del pensamiento tanguero musical, y como este supo adaptarse a los cambios socio-culturales que amenazaron su popularidad.

La obra de Herrerías no cuenta actualmente con un catálogo detallado que enumere cuáles son sus obras, por lo cual el presente artículo tiene la finalidad de exponer su trayectoria para enmendar dicha ausencia, teniendo en cuenta

diferentes parámetros generales, para producir así un documento de público conocimiento.

Actualmente se encuentra en proceso un proyecto de investigación, el cual tiene como objetivo la creación y difusión de material argentino para saxofón, así como la realización de un catálogo de obras donde las partituras resulten de fácil acceso para fomentar la difusión de las mismas. Dicho proyecto propone la creación de una base de datos gratuita donde se pueden consultar dichas partituras. Esta investigación entonces se encuentra impulsada bajo la premisa de ser incluida en dicho proyecto.

Por último resulta de un gran valor analítico las diversas entrevistas documentadas que le fueron realizadas. En esta se discuten los diferentes motivos que trazaron la vida musical del compositor, así como también, sus diferentes influencias junto con su vida personal y musical. Todo esto resulta muy enriquecedor ya que nos aproxima de manera directa a las valoraciones que dieron forma a su música, así como a sus concepciones musicales y estéticas.

3. Capítulo 1: Presentación analítica de conceptos teóricos

3.1. Método de investigación biográfica

García (2012) plantea en su artículo un método mediante el cual componer una biobibliografía, y esta investigación tomará dichas pautas a manera de guía para así abordar la realización de la misma. A saber, en un primer lugar se procederá a la recolección de la información disponible en internet y otros medios disponibles, realizando búsquedas de su producción en diversas bibliotecas. En segundo lugar se indaga en la vida familiar para proseguir con sus estudios, especificando los grados académicos obtenidos junto con algunos aspectos relevantes. Luego se abordará su desempeño laboral, teniendo en cuenta los diversos ámbitos de su actuación, indagando en las investigaciones realizadas por él (si fuere a haber). Por último, se mencionan las distinciones, reconocimientos o nominaciones que haya recibido durante su trayectoria artística.

Además, para la recopilación de información se emplearán entrevistas a diferentes personas, la más importante de ellas siendo Soledad Herrerías, hija de Mario, junto con los diferentes músicos que integraron los conjuntos musicales que fundó. Dicho encuentro tendrá un enfoque abierto, buscará profundizar en la vida del compositor y en los aspectos extramusicales que caracterizaron su obra, siendo estos entendidos como las experiencias que no se relacionan directamente con la música pero que de alguna manera vieron expresión en la misma. Las preguntas serán abordadas con un carácter semi-estructurado, buscando sondear entonces en las representaciones asociadas a los acontecimientos vividos. Para la construcción de dicha entrevista se elaborará un guión a manera de introducción y de parámetro general, pero se buscará siempre generar una comunicación dinámica y flexible.

Se realizarán además entrevistas a diversos representantes en el campo de la música argentina, siendo estos seleccionados en base a su disponibilidad al momento de gestionar la entrevista; uno de ellos será Fernando Lerman, director de un actual proyecto de investigación que toma como punto focal la música argentina para saxofón. Esta entrevista tendrá el mismo enfoque que las anteriores, pero se buscará indagar en la relación personal y profesional que compartió con Herrerías.

Para la recopilación de toda la información obtenida en las entrevistas y para que estas transcurran de una manera más fluida se optará preferentemente, y si el entrevistado estuviera de acuerdo, por grabar las mismas, para luego poseer una base de información fiel a la cual consultar.

Cabe resaltar que, una vez generada, esta base de datos bibliográficos será dispuesta de manera libre para que todo el público pueda acceder a su obra de manera libre.

3.2. Rasgos biográficos

Mario Oscar Herrerías (1954 - 2018) nació el 6 de abril en la ciudad de Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires. Desde muy temprana edad se vio vinculado con la música, y es así como con nueve años comenzó a formar su carrera musical de la mano de un acordeón obsequiado por sus padres. Es preciso mencionar que Piazzolla estuvo presente en su vida desde muy temprana edad. En la entrevista Herrerías cuenta que: “Astor para mí es importantísimo. Yo lo descubrí de chico [...]. A partir de ahí me fui convirtiendo en fanático de su música.” (Lerman, 2004,p.4)

Es así como desde adolescente se adentró en el escenario musical formando y participando en grupos de rock-blues, donde se desempeñó como guitarrista, arreglador y compositor. Tal fue el interés que desarrolló en la música académica que comenzó a tomar clases privadas de armonía y guitarra para, finalmente, radicarse en la ciudad de Buenos Aires en el año 1979, con el objetivo de formarse bajo la tutela de Manuel Juárez y Gerardo Gandini, de los cuales recibió lecciones de composición por poco más de cuatro años. Ellos serían, junto con Alicia Sciancalepore, sus profesores de piano.

Durante los siguientes años se dedicó a componer gran cantidad de obras, las cuales fueron interpretadas en muchos de los casos en la Fundación San Telmo, dentro del marco de los conciertos de música contemporánea que llevó a cabo Gandini. Es así como en el año 1981 consiguió que una de sus primeras composiciones titulada *Crónicas Marcianas*, compuesta para seis instrumentos (flauta, clarinete, viola, violonchelo, corno y arpa), terminase por ser premiada en el concurso de composición “Colección Numerada” llevado a cabo por el Canal 7, mejor conocido como TV Pública.

Durante el período correspondiente a la década de los 80 realizó conciertos en el interior del país, ejecutando obras académicas de compositores tales como Prokófiev, Debussy, Schönberg y Alban Berg, de los cuales él mismo advertía ser muy admirador. Es así como se encuentran influencias de los mismos en muchas de sus composiciones.

A finales de dicha década formó el *Trío Film*, conformado por César Salgán en bajo y teclados, Rubén Duca en la batería y él mismo (Herrerías) en teclados, piano

y dirección. Dicho grupo se caracterizaba ya por ser música de fusión argentina con elementos de jazz y rock, que lograría en el año 1991 ser premiado por la subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires bajo el marco del certamen *La nueva música popular*. Posteriormente, formaría un cuarteto al que nuevamente llamaría *Film* y con el cual grabaría un disco bajo el sello *Melopea*.

Durante el transcurso de la siguiente década logró formar su quinteto más prolífico, conocido como *Mario Herrerías Quinteto*; participaban él mismo en el piano, Juan Carlos Estivil en el bajo, Rubén Duca en la batería, Gabriel Szternsztejn y posteriormente Alejandro González en guitarras eléctricas, y por último Víctor Skorupski en flauta, clarinetes y saxos. Este conjunto fue el que marcó un antes y un después en sus composiciones: con el deseo de aportar a la música de nuestra región comenzó a definir su estilo compositivo, el cual se materializaría en el álbum *Camino Infinito*. Publicado en el año 1998, ya se encontrarían completamente plasmadas en este las diversas influencias provenientes de la música argentina y, con ellas, las heredadas del tango y el jazz.

Muchas de sus obras vieron su estreno en grandes salas del país y de la mano de grandes músicos. Un ejemplo de esto se dio en el año 1998, donde la agrupación *Colón Ópera Concierto* estrenó la obra *Tormenta de Verano* en la sala central del Teatro Colón. Además, al año siguiente, los solistas Jorge de la Vega, Mariano Rey y Fernando Pérez, acompañados por músicos de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Buenos Aires dieron estreno a la obra *Vara de Fuego* en el colegio de escribanos.

Posteriormente se incorporó al grupo Matías Rubino en el bandoneón. Con esta formación de sexteto grabó en el año 2010 su próximo álbum, *Boulevard 40*. La obra *Boomerang*, perteneciente al mismo, obtuvo en el año 2011 el segundo premio Nacional de Composición de la mano de Teresa Parodi. Para Herrerías, el sexteto terminó por ser su formación más elegida y preferida, dedicando gran parte de su tiempo a la composición de obras orientadas a dicho conjunto; muchas aún se encuentran inéditas.

Durante todos esos años, en simultáneo, se desempeñó como arreglista para músicos tales como Teresa Parodi, Opus Cuatro y el tenor Darío Volonté. Finalmente se dedicó a ejercer la docencia en las materias Armonía, Contrapunto y

Composición, empleando además el cargo de director y arreglador de ensambles en la escuela EMU de la Ciudad de La Plata. Estos dos últimos cargos fueron los que mantuvo durante toda su vida. A él no le interesaba hacer uso del reciclaje para el armado de sus clases, dedicaba mucho tiempo a su construcción y fue así como terminó dejando escritas un aproximado de cien; con ellas, entre cuatrocientas y quinientas piezas breves para piano que nunca publicó, ya que las utilizaba a manera de ejemplo con sus alumnos. Además, dedicaba mucho tiempo a la composición del material del ensamble así como de diversos encargos que recibía, siendo la *Sonata Bu* encargada por Emiliano Barri el último que realizó.

Durante los últimos años de su vida se embarcó en diversos proyectos, el primero de ellos relacionado directamente a su rol docente. En sus obras encontraba que el uso del contrapunto no era muy explotado y a raíz de ello tuvo la intención de crear un curso de contrapunto para sus alumnos. Consecuentemente se encargó a la tarea de redactar un manual, del cual llegó a completar unas pocas páginas antes de su fallecimiento.

El último gran trabajo que dirigió tuvo lugar en General Belgrano. A partir de un proyecto de la Secretaría de Cultura de la ciudad consiguió la financiación para musicalizar una puesta en escena de una novela llamada *Kincon*, del escritor Miguel Briante, oriundo de allí. Para la producción de la obra se inspiró en el pianista Rick Wakeman y basó su música en un Oratorio, el cual logró componer en su totalidad; sin embargo, y pese a tener algunas de sus obras ya grabadas, nunca vio su estreno debido al retiro de la financiación por parte de la ciudad. Esto fue un golpe muy duro para su carrera.

En el año 2017 retomó la actividad con su grupo de música *Sexteto Herrerías*, incorporando a su hija Soledad Herrerías en el piano y sintetizador. Con este formato realizó algunos de sus conciertos más importantes en lugares como el CCK, el Torcuato Tasso o Hasta Trilce.

Falleció en el año 2018 con la edad de 64 años dejando consigo un extenso legado musical el cual va encontrando un lugar fijo en el repertorio tanto local como internacional, siendo estas obras un vivo ejemplo de nuestra herencia musical y de su gran talento como compositor.

Listado provisorio

En el apartado de anexos que se encuentra al final de este documento, se adjuntó un catálogo provisorio de todas las obras y arreglos realizados por Mario Herrerías a lo largo de su vida. Este fue llevado a cabo por su hija Soledad Herrerías y pretende ser un documento que exponga el extenso trabajo realizado por su padre. Cabe aclarar que este no contiene la totalidad de su obra, por lo que se presume como incompleto. Se espera que con el paso de los años y las diferentes investigaciones surja la posibilidad de exponer la gran cantidad de material que aún se encuentra sin documentar.

3.3. Condiciones de producción

Cuando intentamos enmarcar la obra de Mario Herrerías dentro de un género y estilo, podemos decir que posee propiedades del tango pero que a su vez tiene un funcionamiento transgénero, pudiendo ser catalogada tanto dentro de este, como también dentro de la música académica. Entendemos por género a los objetos que presentan similitudes sistemáticas a lo largo de la historia y que por ello se diferencian del resto, generando una previsibilidad estética dentro del área semiótica según lo expone Steimberg. La música académica posee una característica que la diferencia fuertemente del género popular, la cual posee sus fundamentos sin duda en las condiciones de producción y ejecución que la constituyen, conformando una estética muy distintiva.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos que debemos tener en cuenta y que resultan significativos para la delimitación de una obra, permitiendo así que sea correcto el catalogarla como académica?. Para poder responder a este interrogante nos fundamentamos en una serie de tópicos abordados por Fernando Lerman (2008) en su tesis, siendo “[..]un listado de características diferenciales no excluyentes”(p.8) con los que las obras en la mayoría de los casos cumplen y que guían los juicios de valor para que esto suceda.

La partitura es donde se encuentra el centro de esta división, ya que la misma encapsula muchos elementos y componentes estilísticos que sientan las bases de cada género musical. Es muy clara la importancia que esta representa para los músicos, además de las connotaciones que transmite, logrando impactar

directamente en las distintas escalas de valor que se fueron formando a lo largo de la historia, tanto sobre la figura del intérprete como la del compositor. En la música clásica la partitura representa figurativamente el ideal y total de la obra que escribió su autor. Situándose como creador, se lo asume una autoridad directa sobre la misma: es él quien determina la forma “correcta” en la que se debe de ejecutar su obra. Este es el motivo por el cual se le brinda mucha atención e importancia a la escritura de símbolos, anotaciones, dinámicas y diferentes elementos visuales que la componen, ya que tienen el propósito de exponer de la manera más exacta posible la intención de lo que debe ser reproducido. Esto entonces puede llegar en algunos casos a opacar al intérprete, siendo mucho más importante la obra en sí misma y junto a ella su compositor, dejando relucir el valor intrínseco que presenta la pieza en sí misma. El peso que ejerce la figura autoral sobre la obra es muy significativo: le advierte al oyente un horizonte de expectativas sonoras. Es por eso que en muchos casos al intérprete se lo desplaza ligeramente, ya que su labor se centra en representar de manera fidedigna la música en cuestión. Cabe destacar que el solista es de suma importancia y la obra no destacaría si no se desempeñara correctamente. Por ende, no pretendemos desestimar su peso en la vida de la pieza sino más bien destacar un punto fundamental: lo que se valora del solista es la capacidad que tiene para adecuarse a los requerimientos técnicos que la obra presenta, empleando todas sus capacidades para ejecutarlo de la manera más precisa posible, incorporando así su impronta personal, pero nunca llegando a desestimar a la figura del compositor. Por otra parte, en la música popular esto es completamente diferente, ya que lo que se valora es al músico que la está ejecutando y lo que este puede lograr a partir de la obra, los famosos “standards” de blues y jazz son un claro ejemplo de esto, ya que la composición de los mismos presupone una melodía, acompañada de la forma, el tempo y la armonía dispuesta sobre ella. Se deja al músico la interpretación y la completa responsabilidad de que suene correctamente. Es preciso aclarar que en ambos escenarios esto es lo que se espera de él: se presupone un conocimiento estético y estilístico de lo que se va a interpretar. En la música popular la gran diferencia radica en que el intérprete es quien sobrepasa al compositor de la obra situándose como co-creador de la misma; es por eso que el juicio estético recae en la interpretación y no en el tema.

Otro apartado importante lo encontramos cuando centramos nuestro interés en el concierto y las valoraciones que surgen del mismo. Es así como la música académica busca que la representación de la obra sea de la manera más “pura” posible, y con ello demanda un público devoto a la misma. Fuera música de cámara o un concierto, se espera silencio absoluto y una escucha atenta; esta debe de ser ejecutada preferentemente en salones dedicados o en teatros, donde la música sea el único punto de interés, de esta forma se expone y cada detalle se deja relucir. En el intérprete se valora altamente la exigencia técnica que domina, mejor conocido como virtuosismo, despierta en el público respeto y admiración. Por último, resulta importante destacar la atención al detalle que se le brinda a la preparación de dichas obras: elementos tales como los matices, los adornos, la afinación y la homogeneidad en la música resultan el punto focal tanto al momento del estudio como de la escucha.

Es preciso denotar dos momentos importantes en la vida de la obra. El primero hace referencia al contexto en el que fue concebida, cómo el compositor la idealiza y, por ende, proyecta al escribirla en el papel; el segundo momento, de igual importancia, se construye alrededor del intérprete y las condiciones en que la obra es ejecutada. Estos dos elementos en conjunto devienen en un determinado tipo de escucha por parte del oyente/receptor (siguiendo las ideas de Kerbrat-Orecchioni sobre la comunicación), y así se consolida el resultado final de la obra. En otras palabras, estas dos situaciones enunciativas se terminan por resolver en el oyente, quien construye un significado alrededor de la obra en relación con sus competencias específicas, dotándola de más o menos sentido.

Desde un primer momento la pieza ya es idealizada por el compositor. Es allí donde establece los parámetros tales como *cronolecto*, el *idiolecto*, el *dialecto* o las referencias específicas sobre las cuales el intérprete debe fundamentarse para la correcta ejecución de la pieza y que establecen la orientación creativa de la obra, es decir, su público específico. En primer lugar, el *cronolecto* busca continuar con una reestructuración del género pero sin salirse de los esquemas, los cuales ya están establecidos por la tradición clásica y por el género en el que la obra se desarrolla; de este modo, entonces, el compositor busca una escritura personal que a su vez se anexa a un estilo compositivo que comenzaron grandes músicos como Astor

Piazzolla. En segundo lugar tenemos al *idiolecto*, este indica un público familiarizado con el tango pero a su vez con la música clásica, capaz de identificar los elementos característicos de cada uno, valorando y reconociendo la búsqueda sonora. Por último, el *dialecto* de la obra (que se refiere a su lenguaje musical) es muy claro y brinda una escucha reconfortante para el oyente en general, pero a su vez cuenta con elementos claramente identificables para quien está familiarizado con el género. Una aclaración que resulta significativa es que en la música se da comúnmente un fenómeno que Kerbrat-Orecchioni denomina *destinatarios indirectos*, donde la obra es recibida por individuos para los cuales no fue intencionalmente dirigida. Es aquí donde puede suceder que todo lo que el compositor idealizó para la total comprensión de su obra no se vea cristalizado, dando como resultado un significado diferente o simplemente una falta de aprehensión por parte del oyente.

3.4. Definiciones sobre pertenencia estilística

Cuando nos referimos al tango, nos remontamos a una escuela ya pasada donde la pertenencia estilística lo situaba en el cotidiano de la sociedad, haciéndolo propio y significativo para todos los individuos; era una música popular. Es este mismo fenómeno el que provoca que, en la actualidad, resulte difícil la resignificación del tango, sino lo contrario: evocar a tiempos pasados. Se podría decir, entonces, que es su propia melancolía la que frustra su progreso. En este escenario, el resurgimiento del género así como su evolución, acaban ligados a un público reducido que valora las rupturas de la tradición desde un planteo más teórico pero no por menos musical, donde la música pasa a jugar un rol más contemporáneo para así alejarse de la pasividad popular que logró gozar en sus épocas de gloria.

Se pueden enumerar muchos recursos que posee una obra si se hace referencia a las nociones de estilo que expone Steimberg; éstas se entienden como una “manera de hacer” que delimitan un modo y un funcionamiento. Partiendo de dicho parámetro, los recursos más importantes son los que poseen un carácter transgénero. Para fundamentar esta idea es preciso exponer cómo muchos elementos y motivos que son propios de un género musical, junto con su correcta depuración y tratamiento pueden ser utilizados libremente. El horizonte de

expectativas que se encuentra si hablamos de tango, entonces, se enmarca en torno a recursos tanto rítmicos como melódicos, tales como la yumba, el marcato que se encuentra principalmente en los acompañamientos (denominación originada por Pugliese), la milonga, el uso de la síncopa, y diferentes adornos melódicos como el arrastre o la campana (el cual es un efecto pianístico muy característico en el estilo de Carlos Di Sarli). Todos estos se integran en la obra de diferentes maneras y se pueden ser identificados, pero a su vez son intencionalmente depurados y transformados por el compositor desde un abordaje más técnico en busca de un desarrollo mayor. En la música de Herrerías el aspecto rítmico es uno al que se le da mucha importancia y que sin lugar a dudas tiene sus orígenes en la música popular.

Los elementos utilizados, entonces, ofrecen muchos signos que nos pueden indicar tanto la búsqueda sonora como la intencionalidad de la obra, entendiendo por ésta al objetivo con el cual fue escrita por su compositor. Es por eso que es preciso comenzar discutiendo la organología de las obras que serán expuestas; siendo estas tanto para saxofón y piano, así como para cuarteto de saxofones, nos indica que fue pensada para una ejecución de carácter camarístico, formación tradicionalmente clásica. Además, podemos apreciar que el intérprete no goza de una libertad interpretativa tan grande como en las versiones originales; acorde a la tradición académica, todo se encuentra escrito, incluso lo que pretende ser de carácter improvisatorio, en contraparte se hace utilización de la variación melódica de manera muy constante, lo cual en tango ocurre de manera aleatoria, para poder emular esto entonces, las mismas melodías se someten a variaciones que afectan tanto al ritmo como a la curva melódica. Muchas de las obras con las que cuenta este compositor se valen de poseer una sección de improvisación que funciona como parte constitutiva de la obra, indudablemente heredado del jazz, junto con esto se incorporan armonías propias al género, Herrerías explica que:

[...]Las influencias jazzísticas que tengo son de haber escuchado jazz toda la vida, tocar un poco[...]Del jazz hay en mi música algo de la armonía y algunos pequeños espacios para la improvisación. También está la posibilidad que se permite el jazz de utilizar elementos de la música del siglo XX. (Lerman, 2004,p.5)

Algunas obras que son ejemplo de esto son *Hada Suburbana* o *Guardia Nueva*, sin embargo aunque en la música académica no se cuenta con esa libertad interpretativa, hay muchas secciones que si se prestan a ser tratadas con una libertad melódica mayor, y que pueden ser adornadas por el intérprete, tal como es el caso de *Niebla* y *Cemento* en sus secciones lentas. Herrerías relata:

Lo que pasa es que la música popular es para mi sumamente interesante sobre todo en lo rítmico. Lo que tiene que ver con la música clásica es la elaboración más que nada. En la música popular se escribe simplemente una línea melódica con la armonía y también se improvisa. A mi me gustan los desarrollos mayores. Escribir como en la música clásica, desarrollar los motivos, trabajar elaborando todo y dejó pequeños espacios para la improvisación cuando toco con mi grupo. (Lerman, 2004,p.3)

El párrafo expuesto anteriormente nos sitúa en lo que Herrerías pretendía para con su música y explica su concepción hacia ella. Como resultado, la música popular es sometida a un extenso trabajo de elaboración que termina por transformarla en académica, y es precisamente ese desarrollo lo que lo permite.

Para finalizar es preciso aclarar entonces, como todas estas características hacen que su música sea muy flexible en lo que respecta a los ambientes en donde puede ser ejecutada, es el mismo Herrerías que dice “[..]creo que puede ser tocada en una sala de conciertos o en un jazz club.[..]aunque mi música de cámara no sea vanguardista es muy acorde con una sala de conciertos.”(Lerman, 2004,p.6).

4. Capítulo 2: Obras y análisis

4.1. Método de análisis

La presente investigación cuenta con las características de ser de carácter cualitativo y exploratorio, es decir, se basará en el análisis de sus obras y de las características musicales que las componen; estas fueron elegidas en relación a su nivel de dificultad técnica, la importancia compositiva, la organología y el impacto académico que tuvieron, siendo a su vez ordenadas en relación a estos cuatro aspectos.

Todas las obras seleccionadas cuentan con la característica principal de haber sido compuestas o adaptadas directamente con el saxofón como instrumento principal, indiferentemente de que existan diversas versiones de las mismas para otras formaciones. Además, todas ellas fueron escritas y adaptadas por Mario Herrerías. Las mismas poseen una importancia desde una aproximación académica, reflejando el compromiso que tenía el compositor para/con la escuela clásica.

El análisis de las obras tomará lo siguiente como elementos a tener en cuenta: primero se analizará la dificultad técnica, siendo esta la referida a pasajes melódico-rítmicos, junto con la referida a cuestiones de interpretación; consiguientemente se realizará una lectura global de la obra que dejara relucir estas dificultades, anexando fragmentos físicos de las mismas que expongan el motivo puntualmente, para finalmente poder recomendar la pieza para un nivel técnico recomendable, buscando siempre exponer los elementos principales que dejan ver como estas exceden la frontera de lo académico y lo popular, marcando así un cruce entre los dos estilos, es por eso que las influencias tanto rítmicas como melódicas que parten de diferentes géneros musicales son esenciales, ya que estos formaron a la persona del compositor y denotan una herencia musical propia de nuestra cultura musical, entendemos por esta a la música perteneciente a nuestro país, tal como lo es el tango, el folklore, y las diferentes músicas típicas del mismo como lo son la chacarera o el malambo, entre tantas otras.

Es importante destacar que las diferencias melódico-rítmicas que destacan a la música latinoamericana y que la hacen única, suelen ser las mismas que generan diversas problemáticas al momento del estudio y la ejecución. Este fenómeno se da ya que el saxofón en la Argentina, posee su método de estudio basado principalmente en la escuela francesa, muchas veces no se encuentra con el desafío de resolver determinadas células rítmicas que le son particulares a nuestra música. También será de mucha utilidad realizar un análisis armónico y morfológico de las obras, donde se enumera la forma de cada una. Estos elementos no implican un incremento directo en la dificultad de las obras, pero son recursos constitutivos muy importantes en la figura del compositor ya que establecen su identidad sonora, y brindan un panorama más claro al intérprete de lo esperado en una ejecución que se aproxime más a los parámetros del género.

4.2. Niebla y Cemento

Niebla y Cemento es para muchos catalogada como su obra maestra, comenzó con su composición en el año 1993, fue encargada por el músico Jorge de la Vega, escrita originalmente para flauta y quinteto de cuerdas, vio su estreno en el Salón Dorado del Teatro Colón, fue sometida a gran cantidad de arreglos y grabada en diferentes ocasiones por grandes músicos como Paquito D' Rivera, Armonía Opus Trío y Maria Noel Luzardo, entre otros. Goza de mucho reconocimiento, es por eso que llegó a ser interpretada en el Teatro Colón y en salas de concierto a lo largo de todo EEUU.


La herencia compositiva que dejó Piazzolla es tomada como punto de partida, desde allí Herrerías propone una aproximación compositiva rítmicamente asimétrica, generando así sensaciones tales como la de dificultad en la marcación temporal; para ello aplica diversas variaciones rítmicas que no se basan en la tradición, donde el ritmo era un elemento firme que se aplicaba casi de manera automática, por ende rompiendo las convenciones del género. Así, desde un uso de elementos existentes, se genera un desarrollo y evolución de los motivos rítmico-melódicos.

Retomando el planteo inicial, se puede observar en la obra el desarrollo de la célula rítmica 3+3+2, esta fue un elemento constitutivo de la construcción rítmica que desarrolló Piazzolla y traza sus orígenes hasta los bordoneos de guitarra de la milonga campera. Para conseguirla, un compás de 4/4 se ve subdividido en ocho corcheas, que son posteriormente agrupadas en dos grupos de tres y uno de dos, dando como resultado una estructura rítmica de 3+3+2. Herrerías viéndose acompañado de un uso de diferentes compases irregulares, logra generar variaciones sobre este motivo, además es preciso mencionar que en el tango esta célula cumple un rol característico y conforma las bases estilísticas del género. Un claro ejemplo se da en el compás 74 (imagen n°1) donde se encuentra un compás de 11/8 que es utilizado para incorporar una célula ternaria más, deviniendo en un 3+3+3+2.

Imagen N°1


Musical score for Imagen N°1, starting at measure 74. The score is in 8/8 time and features a melody in the right hand and piano accompaniment in the left hand. The tempo is marked *Dolce* and the dynamics are *mp*.

Otra variación de carácter rítmico se da en el compás 32 (imagen n°2) donde, continuando con estas variaciones, se encuentra un compás de 7/8. La particularidad presente en este pasaje, el cual se repite varias veces en la obra, es que se utiliza para sustraer un tiempo, acortando el compás original de 4/4, logrando así una variación temporal muy sonora que podría ser nombrada como “*un tango rengo*” debido a la asimetría temporal que genera, dicho elemento se encuentra repetido en diversas de sus obras, como un elemento de su impronta personal compositiva. Por último podemos observar como la mano izquierda del piano se expone un acompañamiento en *marcato*, que se acomoda rítmicamente luego de cada cambio de compás, funcionando como elemento unificador de la melodía.

Imagen N°2


Musical score for Imagen N°2, starting at measure 31. The score is in 4/4 time and features a melody in the right hand and piano accompaniment in the left hand. The tempo is marked *mf*. The score shows a change in time signature from 4/4 to 7/8.

Un último uso de las variaciones rítmicas, especialmente de compás, se puede ver reflejado en un empleo constante de la hemiolia; por ejemplo, en el compás 94 (imagen n°3). Esto evoca un compás compuesto de 16/8

Imagen N°3



Un último elemento que otorga un valor distintivo es el uso de las acentuaciones. Elementos tales como las ligaduras, staccatos, tenutos, son los responsables de otorgar carácter. Acompañados de las dinámicas, construyen un marco que resulta característico al momento de diferenciar el género; por ello, recursos tales como la yumba o el marcato son muy significativos. La continua utilización rítmica de dos figuras ligadas, seguida por una tercera acentuada es empleada rigurosamente, y da como resultado una sonoridad muy identificable, acentuación indiscutiblemente heredada del tango tradicional.(imagen n°4)

Imagen N°4



El uso correcto del fraseo, si bien es algo que aprecia el oyente, se debe atribuir a un intérprete informado; este es un recurso que el compositor no plantea directamente pero, sin duda, es requerido; es por eso que resulta responsabilidad del intérprete incorporarlo, yendo así contra la tradición clásica, ya que se altera la indicación rítmica y de tempo de la partitura. Este elemento se presta particularmente en las melodías, donde la ejecución improvisada de adornos, bordaduras, aproximaciones y otros elementos juega un rol distintivo, resultando en un enriquecimiento de la línea melódica, diferenciando a su vez cada ejecución entre sí.

Por otro lado, hay elementos que componen a la obra que dejan relucir discursivos intertextuales mayores. En primer lugar tenemos el título de la pieza “Niebla y Cemento”, el cual ya nos da una idea de lo que significa; para un oyente con más competencias musicales, se podría intuir que pretende esbozar un Buenos Aires oculto, con aires tangueros que se dejan entrever. Además, la palabra “Niebla” hace referencia a un tango muy tradicional, “Niebla del Riachuelo”, el cual es homenajeado por esta obra; luego, la palabra “Cemento” nos remite a un Buenos Aires moderno y caótico.

4.3. La Galera

La Galera es una de las obras que expone el compromiso que Mario Herrerías supo tener para involucrarse el ámbito académico, junto con *Boomerang* conforman una serie de arreglos que él mismo comenzó a llevar a cabo, debido a la constante insistencia por parte de diversos profesores, pertenecientes a diversas instituciones educativas. Ambas obras en su formato original estaban concebidas para ser interpretadas en sexteto, siendo este conformado por saxofón, batería, guitarra eléctrica, piano, bajo eléctrico y bandoneón. La existencia de estos arreglos para saxo y piano expanden la noción de “zona de intersección” que fue ejemplificada en párrafos anteriores. Herrerías describe a su obra de la siguiente manera:

La Galera evoca en algún modo una melodía “tanguera” de la característica de los años 40’, y en ciertos pasajes se contrastan líneas melódicas y armonizaciones que en cierto sentido tienen que ver con situaciones aproximadas a lo jazzístico. (Mario Herrerías, notas en su obra)

La obra se encuentra compuesta por diferentes elementos que buscan hacer referencia a el tango de la llamada Guardia Nueva, cuyo auge supo ser en los años 40’, además posee diferentes células rítmicas que remiten a clásicos “guiños” tangueros, entre ellas podemos encontrar el uso constante de la síncopa, el 3+3+2 , la variación melódica, el arrastre o el marcato.

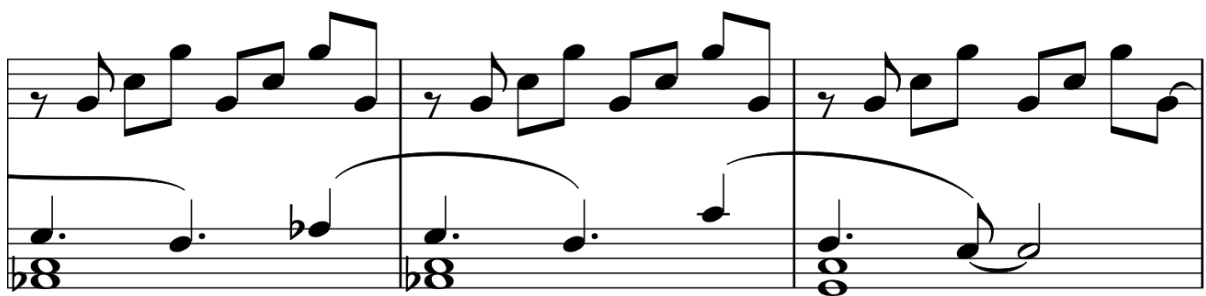
Aquí se puede apreciar en los primeros cuatro compases de A, los cuales conforman el consecuente de la misma, se caracteriza por una variedad rítmica, constituido por un comienzo en síncopa, que luego se someterá a variaciones rítmico-melódicas para generar el consecuente.(imagen n°1).

Imagen N° 1



Una de las características clásicas del tango es sin duda la presencia del 3+3+2, aquí podemos observar como se hace presente ya desde un primer comienzo en la obra, para luego verse modificado de diversas maneras. (imagen N°2)

Imagen N° 2



A continuación (imagen N°3), delimitado por el recuadro verde (A) podemos observar un nuevo elemento clásico del tango; denominado como *arrastre o pique*, consiste en una aproximación cromática, hacia la tónica del siguiente compás o acorde respectivamente. Usualmente utilizado para rellenar espacios de silencio, se utiliza para conectar dos notas, a la manera de lo que lo hace la progresión V7 - I,

por lo que la importancia no recae en el cromatismo, si no en la tónica que se desea aproximar. Este elemento se encuentra expuesto a lo largo de toda la obra, e indudablemente colorea a la misma, tiñéndola de un color inconfundiblemente tanguero.

Imagen N° 3



The image shows a musical score for piano, measures 26 through 31. Measure 26 is highlighted with a red box labeled 'B'. Measure 30 is highlighted with a green box labeled 'A'. Measure 31 is highlighted with a black box labeled 'C'. Blue arrows point to specific notes in measures 27, 29, and 30, indicating a 3+3+2 rhythmic pattern in measure 27 and its continuation in measures 29 and 30.

Es preciso exponer como en este fragmento, además de la utilización del arrastre expuesto anteriormente, el compositor hace uso de variedad de elementos. La frase delimitada por el recuadro rojo (B), al igual que el compás que la precede son generados utilizando la síncopa como elemento constitutivo, en este caso se aprecia como la misma inicia fuera del primer tiempo del compás 26, para luego extenderse al compás siguiente mediante lo que se denomina *síncopa anticipada*, es esta misma anticipación la que da forma a el motivo inicial de A, extendiéndose entre el segundo y tercer copas del mismo, funcionando como un elemento central de la línea melódica, que caracteriza al tema en el transcurso de toda la obra. Finalmente se puede visualizar con las flechas de color azul como el acompañamiento pretende un principio de 3+3+2 en el compas 27, aquí la síncopa anticipada lo desdibuja, para luego reaparecer en el compas 29 y 30 (C) para finalizar y conectar con el antecedente de A3 en el compas 31.

5. Capítulo 3: Perfiles interpretativos (El músico “perfecto”)

Cuando el músico dedica su formación a un solo campo de conocimientos o teorías, desarrolla diversas virtudes y falencias que, pueden afectar al momento de la interpretación de diferentes estilos y géneros musicales. Es debido a esto que el concepto del músico “perfecto” para cada música resulta muy interesante de analizar, ya que deja en claro las diferentes concepciones que se forman en torno de cada escuela de formación musical así como las expectativas musicales inherentes a las mismas.

Existe una falsa concepción sobre la existencia de una delimitación estilística y artística presente entre cada metodología y/o escuela musical, es decir, la gran división de pensamiento artístico/profesional que se encuentra principalmente, entre los músicos abocados a la música académica de tradición clásica y los músicos populares, agravado más entre los músicos de jazz. Es preciso aclarar que ambos métodos de aprendizaje son válidos, demandan y además cuentan con una exigencia, así como un compromiso muy alto por parte del estudiante, por lo que aquí no se pretende someter a un juicio la legitimidad de ninguno de estos, si no los procesos de aprendizaje que estos desarrollan, y junto con ellos las valoraciones estético-conceptuales que en muchos casos provocan en el intérprete. Es preciso además explorar cómo estas en muchos casos accionan para que el músico se limite o prive de la ejecución de diversos estilos por no considerarse “apto” o “capaz” de lograr una estética correcta en el mismo.

Para profundizar en la idea de demarcación estética que fue expuesta en el párrafo anterior, debemos detenernos en las bases teóricas de la misma, para esto tomaremos a manera de ejemplo la formación de un saxofonista, ya que dicho instrumento se encuentra muy arraigado a la música popular, particularmente al jazz. Está claro que tanto la música académica como la popular requieren estéticas interpretativas que, en la mayoría de los casos resultan muy distantes, y en las que factores tan fundamentales como la tímbrica, fraseo, acentuación o embocadura, junto con otros elementos externos tales como lo puede ser la boquilla o la caña que se decide utilizar son particularmente muy diferentes entre cada estilo, demandando mucho estudio para lograr un dominio de los mismos. Es preciso entonces denotar la división que se traza en el estudiante desde un comienzo, ya que este debe

decidirse desde un momento lo más temprano posible hacia un género específico, para luego abocarse a él con total devoción durante los próximos años de su formación. Todo esto debido a que ya desde un comienzo se presentan como “incompatibles” de ser estudiados en simultáneo, es aquí donde esta tesina tiene su punto focal, en las músicas que actúan como mediadoras entre ambos mundos.

Ahora bien, qué es lo que es esperado o se requiere de un intérprete para que pueda desarrollarse de manera correcta y acorde al estilo que está ejecutando?

Se está gestando una generación de músicos que se encuentran preparados para poder desenvolverse de manera natural en ámbitos musicales muy diversos. Para esto Fernando Lerman plantea que “Los distintos géneros musicales podrían considerarse idiomas que los músicos pueden decidir incorporar y aprender. Los compositores podrán escribir nuevas músicas sabiendo de intérpretes ávidos por aprender e incorporar nuevos estilos y lenguajes expresivos.” (Lerman,2007,p.65) Esto entonces enfrenta al intérprete a un nuevo panorama musical, en donde deben estar preparados acorde a las diferentes necesidades que exponen las obras y al compositor a una nueva etapa de libertad creativa, dejando atrás una limitación técnico-estética. En la música académica encontramos cantidad de ejemplos donde esto sucede, en la obra de Gnattali o de Villa Lobos hay gran cantidad de influencias de la música popular brasileña, así como encontramos en la de Herrerías, Guastavino y Ginastera elementos del folclore y del tango local.

Este fenómeno de intertextualidad musical no es algo precisamente nuevo, es el caso de obras emblemáticas para el saxofón como la *Sonata para Saxofón Alto y Piano* de Phil Woods. Esta requiere que el intérprete cuente con conocimientos de improvisación inherentes al jazz, ya que contiene secciones que deben ser improvisadas, y para ello se aporta el cifrado armónico correspondiente para que esto se desarrolle.

Retomando entonces la idea del intérprete formado, la música de Herrerías, así como toda música popular de raíces académicas necesita de un intérprete formado y conocedor de diversa cantidad de estilos musicales. En los grupos que formó Herrerías su saxofonista fue siempre Victor Scorupski y cuando se le preguntó al respecto de su elección el comentario que “[...]es muy especial. Tiene un muy buen sonido, muy pulido y al mismo tiempo tiene toda la data del jazz. Para mi es el tipo

ideal.” (Lerman,2004,p.7), es por eso que consideramos que se deben reconocer las virtudes que cada estilo musical aporta a la formación del músico. Indudablemente la escuela clásica cuenta con una técnica muy prolija y completa que fue pulida a lo largo de muchos años, pero por otra parte la importancia que mantiene la música popular para lograr generar expresividad y fraseo de una manera natural resulta incomparable y difícil de conseguir con una educación estrictamente académica.

Muchos autores defienden la idea de que en Latinoamérica no debería fomentarse una línea divisoria muy grande entre la música popular y la académica, ya que existen gran cantidad de compositores que demostraron a lo largo de la historia que es posible la cohesión de ambos mundos, y que finalmente la mezcla de elementos privilegia y enriquece a la música. Es aquí donde se encuentran la línea de trabajo de muchos compositores, algunos de ellos son Herrerías, Piazzolla, Gnattalli, Heitor Villa-Lobos, entre tantos otros. Es este mismo concepto el que debe ser aplicado a la docencia y a la formación de los futuros músicos, el perfil de un intérprete formado en diversos estilos musicales, con nociones estéticas tanto de jazz como de música clásica, así como de música latinoamericana, entre tantos otros géneros, un intérprete consciente de la diversidad de estilos que se pueden encontrar, en el cual se expanda el conocimiento de los diferentes géneros musicales, y con ellos los recursos que cada uno requiere. Por supuesto que el dominio total de todos ellos es muy demandante y se podría decir que imposible, por lo que se busca demostrar la gran importancia que tiene la exposición del estudiante a los diferentes géneros durante su formación. Cuando el músico se vincula desde un comienzo con las nociones estéticas fundamentales que constituyen las bases estilísticas de cada tipo de música, logra entender el verdadero significado de las células, y con ellas el “swing” intrínseco de las mismas. Este va más allá de la escritura tradicional y de lo que puede estar plasmado en una partitura, generando así la construcción de un catálogo de recursos mucho más sólido y amplio, dejando luego que sea sólo decisión del músico dónde desea seguir profundizando sus conocimientos.

6. Conclusión

El objetivo de este trabajo se vio focalizado en la exposición de los diferentes elementos que conllevan a la delimitación de un género musical, y cómo éste puede verse influenciado por otro. De esta forma se pueden plantear los principios que dan lugar a una continuidad estética, la cual presenta un estilo compositivo que fue abordado por muchos compositores a lo largo de la historia, dando lugar así a una música mucho más abarcativa desde un punto de vista estilístico. Exponer cómo todo este fenómeno se vio involucrado en la obra musical de Mario Herrerías resultó un eje central ya que este fue un compositor nacional que consideramos debe ser reconocido por su gran calidad compositiva. Creemos que las obras que fueron seleccionadas para la exposición de ejemplos, así como para su análisis, cumplen con los requisitos planteados al comienzo de este trabajo, además de poseer gran nivel compositivo y reconocimiento a nivel tanto local como internacional, siendo merecedoras de tal distinción.

Para ello entonces nos basamos en la utilización de los conceptos de género y estilo desarrollados por Steinberg así como también las teorías de comunicación llevadas a cabo por Kerbrat-Orecchioni. Por último cabe destacar nuevamente a Fernando Lerman, del cual el presente trabajo adoptó la idea de *zona de intersección*, siendo ésta muy importante al momento de la construcción del discurso, deviniendo en una investigación con un enfoque tanto semiótico como teórico-práctico.

La concepción del tango y de cómo este se arraigó en la sociedad hasta conformar un género de grandes magnitudes, el cual evolucionó hasta lo que es hoy, se deja ver en la obra de Herrerías. Éste nos muestra la posibilidad de que lo popular y lo académico se fusionen para dar como resultado una música mucho más rica tanto armónica como melódicamente. Mediante su obra buscó entonces una nueva actualización del tango y la música latinoamericana contemporánea desde un abordaje instrumental, apartándose así del canto y de la danza. Haciendo uso de una mayor libertad compositiva, empleó de manera frecuente los cambios rítmicos y los pulsos irregulares, permitiendo así la búsqueda de un color que emula al género pero que a su vez se desprende de él para hacerlo propio. Es claro entonces que en lo que respecta al trabajo compositivo llevado a cabo por

Herrerías, nos encontramos frente a una música popular que por su constante desarrollo se fue transformando hasta poder situarse en un ámbito académico.

A raíz de todo lo expuesto anteriormente, se logró demostrar cómo la incorporación de nuevos materiales a la enseñanza del saxofón latinoamericano resulta muy fructífera para el estudiante, tanto desde una perspectiva técnica como expresiva. Esto expande, así, el panorama musical con el cual se vinculan durante su formación, dando como resultado un músico más completo, capaz de desenvolverse de manera natural en los diferentes escenarios artísticos que se desarrollan en nuestro país. La música de nuestra región posee un gran nivel compositivo y lo demuestra constantemente el reconocimiento que ha sabido obtener con el paso de los años, es por eso que la responsabilidad del músico local resulta en hacer el aporte para/con nuestros compositores, brindándoles un lugar en las ejecuciones.

Esperamos entonces que esta tesina haya resultado beneficiosa para todos los lectores e intérpretes que desean involucrarse en el género, así como para el lector en general, brindando un amplio panorama de cómo gran parte de nuestra música está concebida y proyectada.

Bibliografía

- Agüero, M. G., (2005). Panorama argentino del Saxofón. Tesina de Licenciatura en Música. Universidad Nacional de Cuyo
- Barroso, S., & Campolina, E. (2019, September). La influencia de Astor Piazzolla sobre Máximo Diego Pujol: El Epílogo de La elegía por la muerte de un tanguero. In *XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS*.
- Herreras, Soledad(2021). Mario Herreras. Real Book Argentina. Disponible en:<https://realbookargentina.com/compositor-detalle.php?IDCompositor=289>
- Kerbrat-Orecchioni, C; (1986) La enunciación. Editorial, (Cap. 1).
- Jaén García, L. F., (2012). Metodología para realizar biobibliografías. Revista e-Ciencias de la Información, 2,1-10.[fecha de Consulta 3 de Febrero de 2023]. ISSN: . Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476848736004>
- Lerman, F. (2008). Borrando Fronteras, la música académica y popular o de intersección- Ponencia. Departamento de artes musicales y sonoras “Carlos López Buchardo”. IUNA
- Lerman, F. (2007). Borrando Fronteras.(Tesis de Maestría) Universidad Nacional de Cuyo. Buenos Aires
- Lerman, F. (2004). Buenos Aires, Piazzolla y después. Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Seminario: Interpretación IV. Universidad Nacional de Cuyo.
- Mansilla, S. L.,(2007). Circulación, recepción y mediaciones en la producción musical de Carlos Guastavino. (Resolución C.D. n° 2202/03. Expediente n° 802.303/01). Tesis de doctorado. FILO:UBA.
- Monk, B., (2022). Impro 2x4: primer método de improvisación musical para el tango.(1ra ed.) Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Peirce, C. (1974). La ciencia de la semiótica. Nueva Visión.
- Pollini, M. (04 de Febrero de 2023). “En la música tienen que convivir racionalidad e irracionalidad”. La Voz de Galicia.
- Salton, R. (2019). Tango en el siglo XXI.¿ Presente o pasado?. Revista del Instituto de Investigación Musicológica" Carlos Vega", 33(1), 17-28.

- Sánchez-Andrade Fernández, J. M. (2018). El intérprete y la fidelidad a la partitura: una perspectiva general aplicada a la Percusión. *Cuadernos De Investigación Musical*, (4), 80-93. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i4.1817>
- Steimberg, O. (1993) "Proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos*, Atuel.
- Tonon, G. (comp)(2009).La entrevista semi-estructurada como técnica de investigación. *Reflexiones Latinoamericanas sobre Investigación Cualitativa*.(pp.46-68). San Justo Prometeo - UNLAM.
- Veron, E. (1987). *La Semiosis Social*.Barcelona, España. Gedisa S.A

Anexos

Mario Herrerías: Catálogo provisorio¹

Obras para piano solo

- 12 piezas
- Cuaderno 1: 102 piezas breves
- Cuaderno 2: 70 piezas breves
- Cuaderno 3: 67 piezas breves
- Cuaderno 4: 121 piezas breves²
- Fantasma
- Obra sin título
- Otoño 17
- Soledades
- Tango en Círculos
- Travesía

Musica de camara

- 2 piezas para flauta y piano
- 3 piezas para flauta, clarinete, piano, viola y cello³
- 9 piezas para marimba y clarinete bajo
- 16 milímetros (clarinete y quinteto de cuerdas)
- 337 (Piano y Cello)
- A la Patria Grande (piano, contrabajo, flauta y orquesta de cuerdas)⁴

¹ Ante todo debe aclararse que aún no se ha llevado a cabo una revisión completa de su legado. Ciertas piezas han sido estrenadas y otras aún ni registradas. Asimismo, lamentablemente algunas de las partituras se han extraviado estando él en vida. Se trata de piezas compuestas para su primer grupo de rock progresivo/sinfónico, Sentimiento, y algunas escritas para el trío y posterior cuarteto Film. Según el compositor, aquél fue el período más caótico de su vida.

Más allá de estas dificultades, se pretende dar una idea lo más acabada posible del material existente, con el compromiso de registrar y digitalizar todas sus composiciones.

² Las piezas que componen estos cuatro cuadernos fueron realizadas para sus clases de composición, a fin de mostrar a través de ellas diferentes procesos compositivos. En sus últimos días Herrerías manifestó la intención de grabarlas junto a su hija, habiendo para ello hecho una primera selección de algunos de sus títulos preferidos: Cine de Mesa, Tito y el Hueso de Pollo (a la memoria de su querida gata "Tito", hija de Juana), Tarde de Insomnio, Vida, Virtualidad Real, Tiempo de Zombies, Una Araña en mi Espalda, Obstinarritmia, entre otros. Algunos de estos títulos forman parte de la bibliografía de piano en el Conservatorio Manuel de Falla y en la UNA, cátedra Manuel Massone.

³ Vale aclarar que la misma ha sido catalogada por el compositor como "Crónicas Marcianas", la primera obra por la que fue premiado. Sin embargo se trata de otra composición. Aún queda por dilucidar cuál es la conexión entre las mismas. En este sentido, el material de los años 80', período en el cual estudiaba con el Maestro Gerardo Gandini, resulta especialmente difícil de reconstruir, habiendo además muchas piezas sin título. Esto puede deberse a que en principio las consideraba como meros ejercicios, aunque con el tiempo ha quedado demostrado que se trata de obras importantes, en tanto han sido interpretadas en salas de concierto.

⁴ La obra ha sido encargada por Jorge de la Vega, y estrenada en el Teatro Colón en el año 2016. El percusionista Gabriel Said ha optado por agregarle percusión, de modo que fue interpretada con dicho agregado.

- A Molina Campos (piano, guitarra acústica y flauta)
- Alpha (violín y piano)
- A Paquito: fuga para el quinteto de Paquito de Rivera
- Contraseña (piano y contrabajo)
- Crónicas Marcianas (flauta, clarinete, viola, violoncello y arpa)
- Cuarteto de Maderas⁵
- Cuarteto de Saxos
- Cueca del Uritorco (piano, guitarra acústica y flauta)
- Extraña Suite: Combativo, Apunado, Siete Vidas (flauta y contrabajo)⁶
- Flor Cubana (clarinete, cello y piano)
- Kincón: el Oratorio (soprano, tenor, piano, teclados, bajo, guitarra, batería, saxos y clarinetes)⁷
- Niebla y Cemento (Clarinete/flauta, cello/fagot y piano)⁸
- Obra para clarinete, piano y contrabajo
- Pieza para flauta, cello y piano
- Pieza para flauta y viola
- Quinteto para clarinete bajo, saxo tenor, vibráfono, piano y violín
- Repique (Clarinete, Fagot y Piano)⁹
- Sonata Bu (Zona Tabú): H120, R16, CH 31 (piano y saxofón soprano)
- Trío para flauta, clarinete y piano

⁵ Ésta fue la primera composición “académica” de Herrerías. En efecto la ha subtulado como *primera obrita*.

⁶ Escrita por encargo de Jorge de la Vega.

⁷ La obra se compone de 31 piezas y tiene una duración de 62:16 minutos. En la misma se suceden canciones y relatos con música incidental. Las composiciones están basadas en la milonga sureña, el tango, la música latinoamericana en general así como también pueden escucharse influencias del neoclasicismo y del jazz arreglado. La historia real de un buscavidas apodado KINCÓN, negro y de origen brasilero, que termina siendo un temible policía, evidentemente impresionó a Miguel Briante, el destacado escritor oriundo de General Belgrano. Tan es así que originó un personaje mitad verdadero y mitad fantástico: Kincón es el protagonista del cuento que estructura este oratorio.

Entre los años 2012 y 2015, bajo la intendencia de Jorge A. Eijo y estando como Director de Cultura Carlos Firmani, Herrerías estuvo al frente de la cátedra de Arreglos y Ensamble musical, de la Escuela Municipal de Talleres Artísticos de General Belgrano.

Junto con Carlos Firmani, comenzó a pensar en un proyecto que fuera absolutamente original e implicara revalorizar la figura de Briante y la música argentina, a fin de presentarlo en principio en el teatro local y luego a lo largo y ancho de todo el país. La obra comenzó a grabarse con algunos músicos del viejo Sexteto Herrerías e invitados en teclado, voces y relato. Ante el cambio de autoridades producido en el año 2015, este proyecto se vio discontinuado, dado el retiro del apoyo económico.

⁸ Como es bien conocido, esta obra ha sido arreglada para diferentes formaciones, habiendo sido originalmente compuesta para piano, flauta y cello bajo encargo de Jorge de la Vega. Posteriormente fue arreglada para piano y quinteto de cuerdas, adaptada para clarinete en La y orquesta de cuerdas por Luis Rossi, para marimba y dúo de saxos por Alejandro Rivas Pintos, arreglada para piano y saxofón contralto, saxo y orquesta, etc. El último arreglo que realizó Herrerías fue para quinteto de vientos. Cabe comentar que se ha encontrado el primer manuscrito de la obra, titulado como *Cement and Mystery*.

⁹ De esta obra, encargada por “Armonía Opus Trío” (María Marta Ferreyra, David Lerithier y Fanny Suarez), también realizó un arreglo para su Sexteto.

Obras para quinteto y sexteto (Mario Herrerias Sexteto)¹⁰

- Aguanieve
- Balada para Zappa
- Boomerang¹¹
- Boulevard 40
- Camino Infinito
- Contrariado/Sólo Música
- Crash
- Danza Esférica
- Desenlace
- EHDLER (El Hombre de la Esquina Rosada)¹²
- El Halcón
- En Retirada
- Fantasma
- Guardia Nueva¹³
- Habeas Porcus (Aveas Porkus)¹⁴
- Hada Suburbana / País en llamas
- Invencible
- Invocación¹⁵
- La Cita
- La Ciudad Dormida/Automedonte
- La Galera¹⁶
- La Presencia¹⁷
- Las Locas de la Jaula / Médium
- Lejano Encuentro
- Los Ojos de la Inocencia¹⁸
- Mezzotango
- Milonga del Rescate
- Obras sin Título (2)

¹⁰ Vale aclarar que varias de estas obras fueron hechas para quinteto o sexteto, con la posibilidad de interpretarlas en ambos formatos, sea con bandoneón o teclado (sintetizador), con sonidos de cuerdas u órgano, en general. Asimismo, de algunas de ellas hay más de una versión, en el sentido de que fueron hechas modificaciones en el material musical propiamente dicho. No todas estas versiones, ni todas las obras, fueron aún registradas.

¹¹ Arreglada para piano y saxofón contralto.

¹² Homenaje a Jorge Luis Borges.

¹³ De esta obra ha hecho también un arreglo para piano y vibráfono.

¹⁴ Esta composición surgió en el marco de sus clases de Práctica de Ensemble. Es decir, hizo una primera versión para sus alumnos, y luego la modificó para su propio grupo. Es una de sus últimas composiciones.

¹⁵ A la memoria de Melina, la amiga en la infancia de su hija.

¹⁶ Arreglada para piano y saxofón contralto.

¹⁷ Homenaje al Maestro Horacio Salgán.

¹⁸ Dedicado a todos los animales no humanos.

- Para Astor (arreglo)¹⁹
- Pequeños Pasos²⁰
- Recuerdos Intocables
- Respuestas sin Preguntas
- Revancha
- Santa Cecilia
- Tablas
- Temporal²¹
- Todo o Nada
- Tormenta de Verano
- Un Tango para Frank²²
- Un Viaje al Presente
- Vaga Tela

Obras para trío y cuarteto Film

- Ascensión
- Ancestral
- Chacarera del Sahumerio
- Climas de Cine
- El Río del Olvido
- Gordinflita²³
- Introspección
- La Búsqueda
- La Encontrada
- Latinoide
- Luz de Febrero
- Meditación
- Milonga del Rescate
- Pole Position
- Por las Ramas
- Por Siempre en mi Corazón²⁴
- Punto de Partida

¹⁹ Esta obra fue obsequiada por Hermeto Pascoal luego de haberse conocido en un concierto del Quinteto en el que Hermeto era parte del público. Herrerías hizo un arreglo de esta obra para su propio grupo.

²⁰ Dedicada a su hija María Soledad Herrerías.

²¹ Dicha obra ha sido arreglada por Fabio Zurita para El Noneto: piano, bajo, batería, saxo soprano, saxo alto (2), flauta, saxo tenor y saxo barítono.

²² Dedicada a la memoria del Maestro Frank Zappa.

²³ Dedicada a su hija María Soledad Herrerías.

²⁴ A la memoria de su madre, María Berruet.

- Todo en Paz²⁵
- Zamba de la Loma

Piezas para su grupo de rock progresivo “Sentimiento”²⁶

- Amanecer en el Plata
- Aprende a Querer al Viento (música: Guillermo Trapani. Arreglos: Mario Herrerías)
- Bocado de Mujer (música: Guillermo Trapani. Arreglos: Mario Herrerías)
- Correr Hasta Cansarme
- Conclusión
- Consecuencias de Primavera
- Horizontes Claros (música: Guillermo Trapani. Arreglos: Mario Herrerías)
- Mi Identidad
- Sentimiento de Una Vez (escrita en coautoría con Trapani y Santamaría)
- Temporada para Amar
- Todo el Cielo de Uno
- Tonto e Inseguro
- Vos Dijiste

Obras orquestales

- Concierto para cuarteto de saxos y orquesta²⁷
- Concierto para fagot y orquesta²⁸
- Tormenta de Verano: Danza Criolla para doble quinteto de vientos o quinteto de vientos y quinteto de cuerdas²⁹
- Trío: Concierto para clarinete, fagot, piano y orquesta de cuerdas³⁰
- Vara de Fuego (Concierto para flauta, clarinete, piano y orquesta de cuerdas)

²⁵ A la memoria de su padre, Víctor Herrerías.

²⁶ De esta época solo se dispone de algunas grabaciones (en proceso de transcripción).

²⁷ Dedicado a la memoria de su amada gata, Juana.

²⁸ Existen dos versiones de este concierto. Una primera cuya duración es de 35,31 minutos, y la segunda de 20 minutos. Asimismo ha sido adaptado por el compositor para saxofón barítono y orquesta o banda sinfónica, y arreglado para el Sexteto Herrerías (el primer movimiento).

²⁹ Como puede leerse más arriba, esta obra ha sido compuesta originalmente para su Quinteto. Dadas las sustanciales modificaciones hecha a la misma en los dos arreglos posteriores, especialmente en el segundo (quinteto de vientos y quinteto de cuerdas), se ha optado por mencionarla nuevamente. El arreglo para doble quinteto de vientos fue encargado en el año 2000 por el “Colón Opera Concerto”, el cual es bastante más extenso que la pieza original. Pocos años más tarde otro grupo, conformado por un quinteto de cuerdas y uno de vientos, le encargó un arreglo. En esta *segunda metamorfosis de la obra*, en palabras del compositor, ha cambiado más cosas y extendido aún más su duración.

³⁰ Compuesto por encargo del “Armonía Opus Trío”.

Arreglos

- Aguacero (bandoneón, guitarra, piano y bajo)
- Anatomía, Eduardo Arolas (clarinete, piano y contrabajo opcional)
- Años de Soledad, Astor Piazzolla (bajo eléctrico, guitarra, batería, saxo barítono y clarinete bajo)
- Arreglo de pieza no identificada (violín, bandoneón, piano y bajo)³¹
- Bataraz, Eduardo Arolas (flauta/violín, cello/fagot y piano)
- Catamarca, Eduardo Arolas (flauta/violín, clarinete y fagot/cello)
- Danzas argentinas: Pericón Nacional, Cuándo, El Escondido (orquesta)³²
- Derecho Viejo, Eduardo Arolas (oboe/violín/flauta, saxo alto/clarinete, piano y contrabajo opcional)
- Dicen que los argentinos (violín, bandoneón y piano)
- Finale, Astor Piazzolla (violín, bandoneón y piano)
- Los Mareados (trompeta, saxo alto, saxo tenor, trombón, contrabajo, piano y batería)
- Maestra de Allá Lejos (bandoneón, bajo, batería, guitarra, piano, violín y voz femenina)³³
- Malevaje (violín y piano; flauta, guitarra, piano/órgano/bandoneón, bajo y batería)³⁴
- Mi Tiempo Feliz (violín, clarinete, bandoneón, bajo y batería)
- Naranja en Flor (violín, saxo soprano, bandoneón, piano, contrabajo y batería)³⁵
- Nariz, Eduardo Arolas (flauta/violín/oboe, clarinete, cello/fagot y piano)
- Nostalgias (clarinete, guitarra, piano, contrabajo, batería)
- Oblivion, Astor Piazzolla (violín, bandoneón, guitarra, piano y bajo)
- Rosarito Vera (cuarteto vocal: dos tenores, Barítono y Bajo. Flauta, piano, cuerda, saxo soprano y bajo)³⁶
- Señorita Inés (piano, bandoneón, guitarra, violín y voz femenina)³⁷
- Siempre se Vuelve a Buenos Aires (violín, bandoneón, piano y bajo)

³¹ Cada particella tiene por título un signo de interrogación. Sin embargo la música es perfectamente legible.

³² Encargados y grabados por el "Colón Opera Concerto".

³³ Hecho por encargo de Teresa Parodi.

³⁴ De este tango hay asimismo otros arreglos realizados para sus alumnos de Práctica de Ensamble.

³⁵ De este tango también ha hecho un arreglo para su quinteto y otros para sus alumnos de Práctica de Ensamble.

³⁶ Hecho por encargo del grupo "Opus cuatro".

³⁷ Hecho por encargo de Teresa Parodi.

Arreglos encargados por Rubén Juárez para el grupo de Lucila Juárez

- 267: Casi en Tiempo Real (voz, bandoneón, piano, contrabajo y batería)
- Barrio de Tango (voz, flauta, violín, bandoneón, piano, bajo y batería)
- Candombe para Gardel (voz, saxo soprano, bandoneón, piano y contrabajo)
- Como si el destino (voz y piano)
- El Violín B (voz, bandoneón, piano, clarinete bajo, violín, bajo y batería)
- Empiezo Sola (voz, saxo soprano, bandoneón, piano, bajo y batería)
- Eres una en un Millón (voz y piano)
- Los Mareados (voz y piano)
- Malevaje (voz, violín, saxo soprano, bandoneón, piano, bajo y batería)
- Mimí Pinzón (voz, flauta, cello, piano, bajo y batería)
- Mi Tiempo Feliz (voz, bandoneón y piano)
- Naranja en Flor (voz y piano)
- Nostalgias
- Remolino
- Sólo se Trata de Vivir (voz, flauta, violín, bandoneón, piano y contrabajo)³⁸
- Y qué (voz y piano)

Arreglos para ensambles de alumnos³⁹

- A los Cerros de Pinamar
- Balada Para mi Muerte
- Cierra los Ojos y Escucha
- Contemplación, Astor Piazzolla (saxo alto, guitarra 1, guitarra 2, bajo, piano y batería)
- Corazón Mirando al Sur (voz femenina, piano, bajo y batería)
- Corralera (guitarra 1, guitarra 2, piano, bajo y batería)
- Deux Xango, Astor Piazzolla
- El Día que me Quieras
- El Flete (guitarra 1, guitarra 2, piano, bajo y batería)
- Finale, Astor Piazzolla (guitarra 1, guitarra 2, piano, bajo y batería)
- Fuimos
- La Casita de mis Viejos (flauta/saxo soprano/bandoneón, guitarra, piano, bajo y batería)
- Libertango
- Los Mareados (voz femenina, piano, bajo y batería)
- Los Pájaros Perdidos (guitarra, teclados, bajo y batería)

³⁸ Cabe comentar que a este arreglo lo titulé *Sólo se Vive de Tratar*.

³⁹ Debe aclararse que por razones logísticas aún no ha podido determinarse el orgánico de cada uno de estos arreglos ni la cantidad. Es decir, en ocasiones ha hecho de una misma pieza diferentes arreglos, según el orgánico para el cual debía escribir.

- Malevaje (órgano/piano, flauta, cello, bajo y batería)
- Me Voy Quedando, Cuchi Leguizamón (flauta, saxo alto, piano y bajo)
- Nada
- Oblivion
- Reminiscencia, Astor Piazzolla (saxo alto, guitarra 1, guitarra 2, bajo, piano y batería)
- Vals de Maruca y Antero (violín, viola, cello y contrabajo)
- Well You Needn't (violín, vibráfono, piano, contrabajo, guitarra, clarinete, trompeta, trombón, bandoneón y batería)
- Zamba Para no Morir (voz, violín, flauta/clarinete, trompeta, bandoneón, trombón, guitarra, piano, bajo y batería)

Análisis de *La Galera*

El siguiente análisis fue realizado por Mario Herrerias, por ende lo que leerá a continuación pretende ser solo una transcripción en limpio del manuscrito, para servir a manera de complemento de lo enunciado en la tesina.

“La Galera”

La Galera evoca en algún modo una melodía “Tanguera” de la característica de los años 40'. Y en ciertos pasajes se contrastan líneas melódicas y armonizaciones que en cierto sentido tienen que ver con situaciones aproximadas a lo jazzístico.

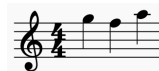
Como un “soli” que efectúan al unísono el saxo tenor, bandoneón y guitarra. Es algo semejante al diseño de algunos autores que tienen una importante mezcla de pasado y presente.

No diré que me propuse componer de esa manera, pero sí creo que supe aprovechar la situación cuando se me presentó el motivo que por cierto estaba cerca de lo “tradicional”.

Puedo decir que hay una exposición, donde se presenta el tema A durante cuatro veces consecutivas.

- **A)** 4 comp. ANT. - 4 comp. CONS.
- **A1)** 4 comp. ANT. VAR. - 4 comp. CONS.
- **A2)** 4 comp. ANT. - 8 comp. CONS.
- **A3)** 4 comp. ANT. - 2 comp. CONS.

B) Es solo de 4 compases y se origina en el inciso,



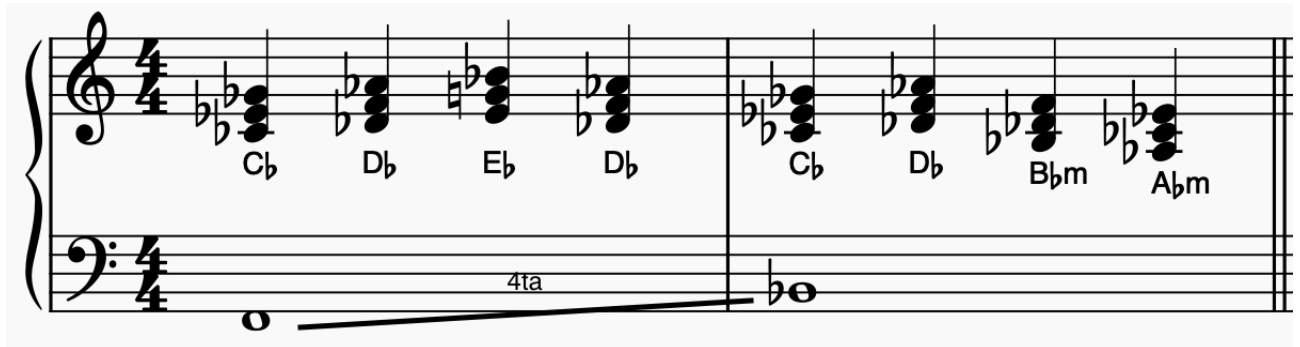
es decir, la 4ta, 5ta y 6ta nota del antecedente de **A** con la siguiente variante:



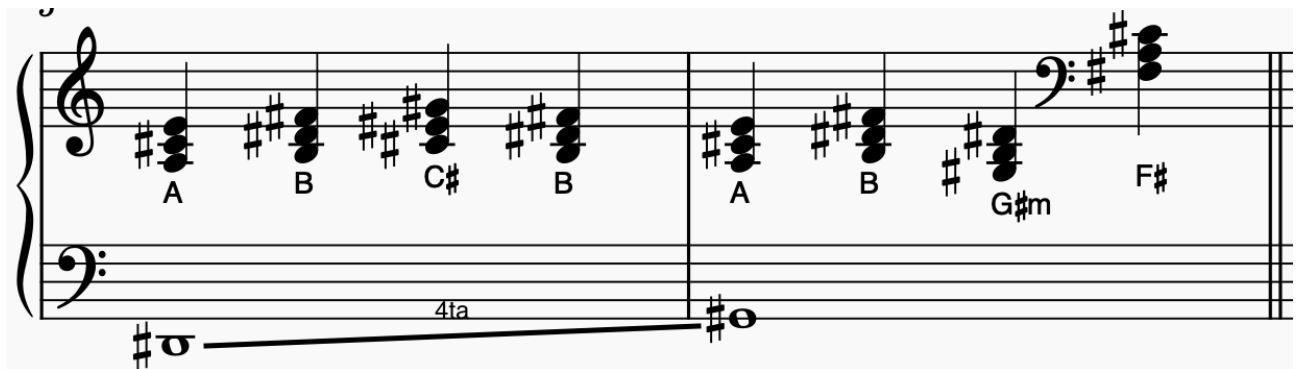
- **B)** 4 compases.

- **B1)** 4 compases, 1 tono abajo.
- **B2)** 4 compases (soli).
- **B3)** 4 compases (soli), 3 tonos arriba.

En B tenemos un movimiento de triadas, con un bajo que se mueve por 4tas ascendentes, durante cuatro compases:



Luego, la armonía desciende un tono, por la relación del bajo, durante otros cuatro compases:



Finalmente repite **(A1)**- Es A1 por qué aparece el consecuente de A1 que contiene:




Es como un guiño de cliché tanguero que está varias veces, incluso en la frasecita del final.


Luego de estos 8 compases de coda, vuelve el motivo final del consecuente, esta

<p>Piano: ant.</p> 	<p>Bandoneon: cons.</p> 
---	---

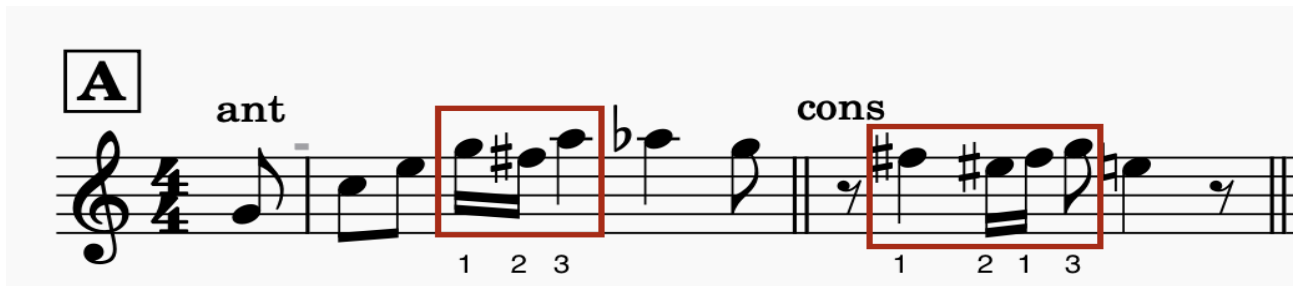
vez de manera conclusiva, con el siguiente diálogo entre piano y bandoneón:

Sobre la nota concluyente del Bandoneón (Do) aparece una expansión del motivo original:

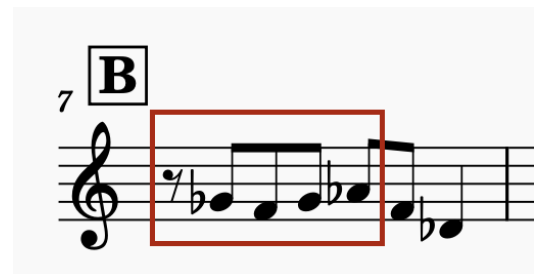
	<p>Original:</p> <p>Intervalos: 4J-3M-3m-2M-3m</p>
---	--

	<p>Expansion:</p> <p>Intervalos: 3m-3m-4J-3m-4aum</p>
---	---

Célula que origina las secciones B y C




- El consecuente toma del antecedente la 2m descendente, aunque después cambia.
- Del motivo del consecuente se desprenden B y C.
- Podemos observar además que en el consecuente de A, el último intervalo del recuadro es una 2da menor.
- El último Intervalo del recuadro de B es una 2da Mayor.
- El último intervalo del recuadro de C es una 3ra Mayor.




En cuanto a los motivos de los compases 3 y 4 del consecuente 1.



Aparece en el consecuente de la siguiente forma:



Y en el final como Consecuente-CODA, que luego se transpone una 3ra menor ascendente:



Y como frase conclusiva:



La Galera

Analisis Morfologico

Mario Herrerias

A

1. Antecedente



2. Consecuente



A1

Antecedente



2. Consecuente



A2

1. Antecedente (Igual al Ant. de A1)



2. Consecuente (Desarrollo del cons A1 en 8 comp.)



A3

1. Antecedente (Igual al Ant. de A1)



2

2.

Consecuente (Igual al Cons. A1 pero desarrollando los 2 comp. finales)

34



B

1.

38



C_b/F D_b/F E_b/F D_b/F C_b/B_b B_b-7 B_b- A_b-/B_b

1. Transposicion descendente de B, con variacion en el 2do compas

42



A/D# B/D# C#/D# B/D# A/G# G#-7 G#- F#

2. Unisono libre de Saxo Tenor, Guitarra y Bandoneon

46



D-9 A-9 G-9 A-9 D-9 A-9

49



B-9 F-9 G-9 C-9 G-9

52



F-9 G-9 F-9

Reexposicion de A2

2. Consecuente

54



58



A1

Antecedente

63



67 **2. Consecuente** **3.**
Levare a C

C

71 **1. Antecedente**

75 **2. Consecuente** **1.**

A3

79 **Antecedente**

83 **2. Consecuente**

86

89 **1. Piano** **2. Bandoneon**

Programa a interpretar en el Concierto de Graduación

Para la realización del concierto de graduación se decidió llevar a cabo la ejecución de obras bajo la autoría de Mario Herrerías. Para ello se seleccionaron obras que representan su compromiso con la música académica, así como también los diferentes formatos organológicos que supo abordar. Por último se ejecutan además las obras que fueron puestas a juicio durante la realización de este trabajo.

❖ Saxofon y Piano

- La Galera
- Boomerang
- Niebla y Cemento

❖ Cuarteto de saxofones

- Cuarteto para saxofones Número 1

❖ Sexteto: Saxofón, Bandoneón, Guitarra, Piano, Bajo y Batería

- Revancha

❖ Noneto: 6 Saxos, Bajo, Piano y Batería

- Temporal