



De las convergencias.

Obras académico-populares para saxofón y orquesta en Latinoamérica

Mg. Fernando Daniel Lerman

Universidad Nacional de las Artes

Doctorado en Artes

Director: Dr. Miguel Villafruela (Universidad de Chile / I.S.A. Cuba)

Codirector: Dr. Gabriel Pérsico (Universidad Nacional de las Artes)

14 de marzo del 2024

Agradecimientos

El proyecto de la presente tesis doctoral tuvo más de diez años de gestación con etapas de mucha actividad, períodos de decantación y su consiguiente maduración. El maestro Miguel Villafruela estuvo presente desde el comienzo y me acompaña hasta hoy, para él mi primer agradecimiento.

Sin el soporte -en el más amplio sentido del término- de mi familia, este trabajo no hubiera llegado a concretarse. Mil gracias a Natacha Rey, nuestros hijos Ramiro, Luciana y Julieta; a mi hermano Gabriel Lerman y nuestra madre Susana Porcellana.

Por el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes agradecimientos especiales para la decana Cristina Vázquez por su apoyo, a Diana Zuik por su gran ayuda con el plan de tesis y a Gabriel Pérsico por su acompañamiento en esta última etapa.

A los profesores de los seminarios de doctorado que iluminaron estas ideas Fernando Silberstein, Oscar Steimberg y Omar García Brunelli.

A los amigos Daniel Berbedés y Ismael Santillán, ellos saben por qué.

A Alejandro Spinelli por su *expertise* en la grabación del demo del Concierto de las Cinco Ciudades.

A María Noel Luzardo, Luis Alarcón, Valeria Briático, Estefanía Schanton, Alejandro Bidegain, Kareem Ruiz y Alejandro Rivas Pinto por su atenta escucha durante el proceso de composición.

A Diego Nuñez por Santa Fé.

A los colegas de la centenaria Asociación Argentina de Compositores y de la recién creada Asociación Argentina de Saxofonistas.

Índice

Agradecimientos	2
Resumen	6
1. Introducción	8
1.1 Mirada histórica. El saxofón, ¿instrumento de banda?	8
1.2 Invento o reinvento.....	9
1.3 Las obras para instrumento solista y orquesta como proceso de validación.....	11
1.4 Estado del conocimiento	13
2. TEMA A: Estudio comparado	16
2.1 Conciertos fundacionales para saxofón y orquesta.....	16
2.2 El Concierto de Glazunov y el Concertino de Ibert. Contexto histórico	16
2.3 La Fantasía de Villalobos y el Concertino de Gnattali. Contextos históricos	18
2.4 Análisis morfológico	20
2.4.1 Concertino de Ibert. Forma.....	21
2.4.2 Concerto de Glazunov. Forma.....	24
2.4.3 Fantasía de Villa-Lobos. Forma.....	27
2.4.4 Concertino de Gnattali. Forma.....	30
2.5 Aspecto armónico	33
2.5.1 Concertino de Ibert. Armonía.....	33
2.5.2 Concerto de Glazunov. Armonía	42
2.5.3 Fantasía de Villa-Lobos. Armonía	44
2.5.4 Concertino de Gnattali. Armonía	56
2.6 Consideraciones acerca del ritmo	66
2.6.1 Concertino de Ibert. Ritmo.....	66
2.6.2 Concerto de Glazunov. Ritmo.....	68

2.6.3 Fantasía de Villa-Lobos. Ritmo.....	69
2.6.4 Concertino de Gnattali. Ritmo.....	71
2.7 Lo fraseológico / melódico	73
2.8 Recursos tímbricos e instrumentación	78
2.8.1 Concertino de Ibert. Orquestación.....	79
2.8.2 Concerto de Glazunov. Orquestación.....	82
2.8.3 Fantasía de Villa-Lobos. Orquestación.....	86
2.8.4 Concertino de Gnattali. Orquestación.....	91
2.9 Rasgos estilísticos y dificultad técnica	96
2.10 Otras obras de los compositores con similares características	101
3. Tema B: intersección entre lo académico y lo popular en Latinoamérica.....	105
3.1 Lo académico-popular en la Música Latinoamericana	105
3.2 Gestos musicales que se identifican con geografías	108
3.3 Latinoamérica, zona de convergencia.....	110
3.4 La “convergencia” en la música argentina	117
3.5 Las partituras de música popular argentina. Editoriales, Real Book Argentina y <i>Folkloreishon</i>	126
4. Desarrollo: Una nueva obra.....	131
4.1 Planteos acerca de una música ciudadana en el siglo XXI.....	131
4.2 La pérdida de actualidad de los discursos bartokianos.....	133
4.3 Apuntes y Plan de composición	136
4.3.1 Cronología	137
4.3.2 Primer Movimiento: Buenos Aires	138
4.3.3 Segundo Movimiento: Santa Fe	142
4.3.4 Tercer Movimiento: Salta.....	147
4.3.5 Cuarto Movimiento: Mendoza.....	153

4.3.6 Quinto Movimiento: Bariloche	157
5. Re-exposición conclusiva	165
5.1 Saxofón y orquesta. Tres perspectivas: Delangle, Heimann Pais y Harle	165
5.1.1 Glazunov e Ibert. Las sonoridades y las escuelas.....	166
5.1.2 Obras que remiten a lugares	169
5.1.3 Para destacar de las entrevistas realizadas	171
5.2 Recursos de los compositores argentinos “de convergencia”	173
5.2.1 Alberto Williams: Petite Suite Argentine Op.90.....	174
5.2.2 Julián Aguirre: Aires Nacionales Argentinos- 5 Tristes.....	177
5.2.3 Alberto Ginastera: Danzas Argentinas	180
5.2.4 Astor Piazzolla: La historia del Tango	186
5.2.5 Carlos Guastavino: Introducción y Allegro.....	194
5.2.6 Mario Herrerías: Niebla y Cemento	198
5.2.7 Diego Schissi: Astor, de pibe.....	204
5.2.8 Carlos Aguirre: Imágenes	207
5.3 Vigencia de lo académico-popular en Latinoamérica. Conclusiones	216
Bibliografía.....	219
Anexo I	
Anexo II	
Anexo III	
Anexo IV	

Resumen

La presente tesis doctoral tiene una estructura narrativa que se corresponde con la forma sonata: se exponen dos temas distintos que convergen en un desarrollo para concluir con una reexposición. A modo de introducción, se describe al saxofón como la síntesis de todos los instrumentos de viento de la familia de las maderas más algunas cualidades de la de los metales. ¿Invento o reinvento, es decir, una combinación exitosa de instrumentos ya creados en la que confluyen tradiciones milenarias?

Asimismo, se propone que la composición de obras para saxofón y orquesta, a partir de la década de los treinta, es un proceso de validación de las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento. De este modo, el primer tema expone acerca de las obras fundacionales para saxofón y orquesta.

Con el fin de circunscribir el objeto de estudio y realizar un trabajo comparado, se seleccionaron cuatro obras ampliamente difundidas. Dos de ellas escritas y estrenadas en Europa en dicho periodo inaugural para el instrumento, el *Concierto* en Eb para saxofón alto y orquesta de cuerdas, de Alexander Glazunov, y el *Concertino da camera* para saxofón alto y once instrumentos, de Jacques Ibert. Las dos restantes constituyen algunos de los trabajos latinoamericanos más representativos, la *Fantasía* para saxofón tenor o soprano y orquesta, de Heitor Villa-Lobos, y el *Concertino* para saxofón alto y orquesta, de Radamés Gnattali.

Por su parte, el segundo tema reflexiona acerca de la música latinoamericana académico-popular desde una perspectiva estética. Si bien la composición de obras académicas con gestos populares se ha dado en Latinoamérica —en especial en la primera mitad del siglo XX— con los denominados nacionalismos, se demuestra que este fenómeno se mantiene activo hasta la actualidad, representando una corriente estética plausible de ser categorizada.

El desarrollo atiende a la línea creativa de la tesis, en la cual se inscribe la composición de una nueva obra. Esta consta de cinco movimientos y considera aspectos de las obras analizadas, así como también los planteamientos estéticos académico-populares en Latinoamérica. Esta sección

incluye, a su vez, una memoria del proceso de composición y un debate acerca de la denominada música ciudadana.

La reexposición *vuelve a tocar* los dos temas principales (forma sonata). A estos efectos, se realizaron entrevistas a reconocidas figuras del mundo del saxofón: Claude Delangle, Erik Heimann País y John Harle. Finalmente, se seleccionó un corpus de obras argentinas de convergencia presentadas cronológicamente para el análisis musical. La conclusión se centra en la vigencia de lo académico-popular en Latinoamérica.

1. Introducción

Personalmente no lamento esta heterogeneidad que por suerte ha dejado de parecerme tal después de un largo proceso de convergencia; si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil, como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje (Cortázar, 1994, pág. 12).

1.1 Mirada histórica. El saxofón, ¿instrumento de banda?

Todos los trabajos escritos sobre el saxofón incluyen una breve reseña histórica acerca de su creación. Fecha de patentamiento, planos, simpatizantes y detractores suelen nombrarse con detalle (Villafruela, 2007). Pero ¿fue el saxofón pensado como un instrumento de banda? La respuesta es sí, eso y mucho más.

El teniente general Comte de Rumigny alienta al joven Sax a instalarse en París, en la primavera de 1842, con el ambicioso plan de revitalizar las bandas militares francesas. El proyecto inicial incluye una familia pensada para la banda con afinaciones en Sib y Mib y tres instrumentos diseñados para la orquesta sinfónica afinados en Do (como la flauta, el oboe y el fagot) y en Fa (como el corno francés). Por otro lado, Sax alentó a los compositores de su tiempo a escribir música de cámara que pudiera ser ejecutada en conciertos y concursos, para saxofón y piano y muchos otros orgánicos (Ingham, 1998).

Es evidente que su inventor era consciente de que las posibilidades del instrumento no se circunscribían a las bandas, pero que había en esas formaciones, tanto civiles como militares, un gran espacio de desarrollo para el saxofón. De todos modos, Sax tuvo mucha resistencia de los fabricantes de instrumentos franceses que veían amenazados sus negocios. En principio, su modelo de clarinete bajo fue rechazado de las orquestas y, sus invenciones

principales, el saxofón y el saxhorno, jamás fueron integrantes estables en ellas. Si bien el saxhorno fue impugnado judicialmente como invento en muchas oportunidades —por sus similitudes con la familia de las tubas y los fliscornos—, el saxofón tuvo mejor suerte. Pese a este éxito, siempre tuvo carácter de invitado en la orquesta sinfónica. Ya en el siglo XX, la creación de obras para saxofón y orquesta, donde el instrumento se destaca como solista, son un reconocimiento de sus cualidades.

En un video publicado en su canal de YouTube, el compositor inglés David Bruce (2018) se pregunta por qué no hay saxofones en las orquestas. Allí comenta que algunos detractores sugerían que el saxofón sonaba muy fuerte y no empastaba con los vientos de la orquesta sinfónica. En contraposición, Bruce muestra diversos ejemplos significativos de utilización del saxofón en formaciones orquestales. Por otra parte, pone en evidencia el conflicto de intereses con otros fabricantes franceses, ya que el saxofón podría desplazar a otros instrumentos.

1.2 Invento o reinvento

Sin desmerecer la genialidad de Adolphe Sax, resulta de interés plantear una mirada más compleja acerca de la creación del instrumento y sus antecedentes, acaso milenarios. El saxofón tiene la boquilla con lengüeta simple del clarinete, una digitación similar a la flauta, la conicidad del oboe, un tudel como el fagot y la potencia y la campana de los instrumentos de la familia de los metales. En este sentido, puede ser pensado como la *síntesis perfecta* de todos los instrumentos de viento de orquesta; presenta cualidades y detalles de todos y cada uno de estos predecesores.

El ejecutante puede buscar la robustez sonora y el rango dinámico de los metales o pensarlo como un *instrumentino* de la familia de las maderas. El registro que abarca la familia de saxofones cubre prácticamente toda la tesitura de los vientos de la orquesta. Un dato importante es que Sax prueba sus ideas constructivas en notables mejoras del clarinete bajo, instrumento que ya integraba la gran familia de los clarinetes que también presenta un amplio registro.

Por lo tanto, podría decirse que el saxofón es un primo hermano metálico del clarinete; razón por la cual muchos clarinetistas se sentían con la autoridad técnica para ejecutar el saxofón sin demasiada preparación. Las cátedras de saxofón, la aparición de reconocidos solistas y la creación de grandes obras fueron generando músicos especialistas a partir de la ardua difusión que emprendiera el propio Sax en la segunda mitad del siglo XIX y que se consolidaría recién en la segunda mitad del siglo XX.

La primera convergencia de esta tesis es el saxofón como integrante simultáneo de los metales y las maderas. Expresado de otro modo, un instrumento que sintetiza tecnologías y materiales en los artefactos musicales de soplo concebidos por el ser humano. Cada instrumento de viento consolidado representa una larga tradición de construcción y evolución. Por ejemplo, en la flauta travesera están representados todos los aparatos donde se insufla aire hacia un bisel, contruidos de caña o madera sin boquilla, que se han diseñado por miles de años en diversas culturas. En la flauta de nuestros tiempos reside la memoria del *shakuhachi*, la flauta de pan, la quena, el *traverso* barroco, y tantas otras flautas tradicionales.

Se propone pensar al saxofón soprano, a su vez, como heredero de instrumentos tradicionales de las más variadas culturas:

- Aulos: Instrumento de dos tubos proveniente de la antigua Grecia, fabricado en hueso, marfil, bronce o plata con lengüeta doble o simple.
- Arghul: Instrumento milenario de tradición árabe, con tubo doble y lengüeta simple que se construía de tres tamaños y, por consiguiente, afinaciones distintas.
- Zurna: Instrumento milenario de tubo cónico que le otorga brillantez al sonido, desarrollado en Europa del este y noreste africano. Interesante es también su uso militar.
- Tarota: Instrumento medieval de origen germánico antecesor del oboe, tiene tubo cónico de madera y transiciones metálicas.
- Dulzaina: Instrumento tradicional de la península ibérica; con tubo cónico y caña doble. Denominado Gralla en Catalunya y Chirimía en el País Vasco.

- Salmoé o Chalumeau: Antecedente directo del clarinete en los siglos XVII y XVIII.
- Tarogato: Instrumento tradicional turco de madera con terminación cónica, que se construyera con caña doble o simple según el período.
- Zhaleika: Instrumento tradicional ruso, con boquilla y caña simple. Al tener en su tracto final un cuerno, se desarrolla de manera cónica y tiene un sonido punzante.

El reinvento de Sax emplea el exitoso sistema de digitación Boehm que otorga un orificio para afinar cada semitono y hace confluir en el nuevo instrumento al oboe y sus antecesores y a la estirpe de los clarinetes, otra interesante convergencia dentro del grupo de las maderas en un instrumento de metal. Para formar la gran familia de los saxofones va aumentando proporcionalmente el tamaño, duplicando las medidas, situando una campana que otorga dirección y amplificación —como la que había diseñado para el clarinete bajo— y curvando los tubos metálicos resultando así portátil para el instrumentista. Estos últimos recursos son típicos de la construcción de los instrumentos de la familia de los metales.

Quizás una de las claves en la invención del saxofón es el oficleide, cuyo inventor fue el francés Jean Hilaire Asté —también conocido como Halary o Haleri— instrumento de la familia de los metales con boquilla similar al eufonio, pero con una digitación muy original, sin parentesco con las válvulas de los instrumentos de metal ni con el sistema Boehm de las maderas.

Sax fabricó y reparó oficleides; a simple vista, el saxofón es un oficleide con boquilla de clarinete. Leyendas imposibles de comprobar señalan que Sax tuvo la idea de colocar una boquilla de caña simple mientras reparaba un oficleide. De todos modos, los datos antes expuestos nos alejan de los mitos difundidos entorno a la creación del saxofón y describen a Adolphe Sax como un inventor, fabricante y músico creativo y tenaz.

1.3 Las obras para instrumento solista y orquesta como proceso de validación

La forma Concerto Grosso inaugurada por Arcangelo Corelli (1653-1713) en el siglo XVII es el principal antecedente del Concierto para instrumento(s) solista(s) y orquesta. Este formato de alternancia, entre un pequeño grupo instrumental y el *tutti* orquestal, derivó en obras escritas para uno o más solistas, con alto grado de desarrollo técnico en su instrumento, en diálogo con un grupo orquestal. En el romanticismo se añade a esta configuración instrumental el concepto de *virtuoso y genio* en el manejo de un instrumento, significativo que queda relacionado al concierto para solista y orquesta en el imaginario colectivo.

Dado que el saxofón es un invitado en la orquesta sinfónica, el encargo y posterior éxito de varias obras para saxofón solista y orquesta, a comienzos del siglo XX, representa en la literatura del instrumento una demostración de las posibilidades técnicas y los recursos sonoros. Intuyendo el reconocimiento que significaría para el saxofón la creación de un nuevo repertorio de orientación clásica, tanto Marcel Mule como Sigurd Rascher, primeros grandes solistas de saxofón, promueven activamente nuevos trabajos para el instrumento y su realización en conciertos. En este sentido, el estreno y difusión de obras para saxofón y orquesta son un claro proceso de validación. El corpus de transcripciones, estudios, obras de cámara y sinfónicas generado, en especial en París a partir de 1930, da la pauta de la relevancia que adquiere el saxofón diacrónicamente.

Asimismo, el saxofón tiene un recorrido similar al de la guitarra; a partir de la aparición de concertistas como Andrés Segovia, se crea un nuevo repertorio de cámara y sinfónico que extiende la difusión y la participación del instrumento en nuevos ámbitos de concierto. Dicho proceso cobra especial relevancia teniendo en cuenta la aspiración de Sax de que su instrumento integrara la orquesta sinfónica de modo estable, y el éxito que tuvo el saxofón alrededor del cambio de siglo en otros ámbitos. En efecto, además de las bandas civiles y militares, Villafruela relata de este modo los espacios laborales con que cuentan los saxofonistas en las primeras décadas del siglo XX, en especial en los Estados Unidos:

El saxofón comenzó a verse y a escucharse en bailes, actividades de vaudeville, music hall, revistas y circos. Grupos de payasos con caras

pintadas y, a veces con máscaras negras, interpretaban en él arreglos livianos, que explotaban excesivamente efectos vulgares y el aspecto superficial de las posibilidades del instrumento, obteniendo un gran éxito de público (Villafruela, 2007, pág. 26).

Es precisamente durante la década del veinte, en París, que se produce la gran escisión de tradiciones en la sonoridad del saxofón. Uno de los primeros solistas de saxofón de jazz, Sidney Bechet, vive en esta ciudad entre 1919 y 1922, y en 1923 Marcel Mule ingresa como solista de la Banda de Música de la Guardia Republicana. Si bien Mule incorpora el vibrato a partir de su uso en el jazz, desarrolla una concepción del sonido donde la regularidad y velocidad es más estable.

Es en dicho contexto, en el cual el instrumento empieza a ganar prestigio, que comienza el desarrollo de un repertorio que luego desembocaría en la reapertura de la Cátedra de saxofón del Conservatorio Nacional Superior de Música de París en 1942. Las obras para saxofón y orquesta son parte fundamental de este repertorio para estudios superiores y consolidan el reconocimiento mundial que adquiere el instrumento en la academia.

1.4 Estado del conocimiento

La última edición disponible del Concierto de Glazunov (2010), para saxofón y reducción de la orquesta al piano, incluye un trabajo musicológico de Regina Back y Douglas Woodfull-Harris y una partitura de saxofón adicional con consejos y correcciones realizada por Carina Rascher —hija de Sigurd Rascher—. Este trabajo proporciona información muy útil acerca del contexto histórico de producción del Concierto y mejora notablemente la partitura y la reducción para piano, empero no aporta datos de análisis de ninguno de los parámetros musicales.

En *Jean-Marie Londeix: Maestro del Saxofón moderno* (Umble, 2000) se registra un capítulo dedicado al *Concerto* de Glazunov y otro para el *Concertino da Camera* de Ibert. En ambos artículos, Londeix (2000) esgrime consideraciones históricas y estéticas para dar sustento a la interpretación musical. Hace referencia a los *tempi* que debe escoger el saxofonista en ambas obras y establece sugerencias precisas para las distintas secciones de manera muy específica. Aspectos del plan armónico y el devenir fraseológico son

considerados, así como también la relación de las obras con otros trabajos de los mismos compositores y el parentesco con giros melódicos, propios de la música de sus respectivas naciones. En el primer movimiento de Ibert, Londeix (2000) señala acentuaciones propias del jazz de los años treinta, y en el tercer movimiento señala, además de los elementos jazzísticos, gestos musicales propios de la música de Mozart. También sostiene que toda la obra presenta una atmósfera raveliana.

Los artículos del saxofonista norteamericano Steven Mauk referidos al *Concerto* de Glazunov (1996) y a la *Fantasía* de Villa-Lobos (1996) aportan datos históricos, consideraciones técnicas y revisiones de la partitura. De algún modo, Mauk representa el punto de vista de la escuela estadounidense de saxofón, conformada por una verdadera estirpe de profesores universitarios del instrumento: Donald Sinta, Larry Teal, Eugene Rousseau, Keneth Tsé, Otis Murphy, Frederick Hemke, entre muchos otros.

Marco Tulio De Paula Pinto, saxofonista e investigador de la UNIRIO tuvo de tema de su tesis de Maestría *El saxofón en la música de Radamés Gnattali*. Destaca al *Concertino* y a la *Brasílica Nro. 7* como sus obras más importantes escritas para el instrumento. Sobre la estética de la obra de Gnattali, Tulio refiere:

Gnattali se llamó a sí mismo un neoclásico nacionalista brasileño, como nos dijo Luiz Otávio Braga. Las otras piezas de menor duración encajan mejor en su producción en el campo popular, aunque, insistimos, los límites que separan popular y erudito en la obra del compositor son tenues y difusos... Si analizáramos la cantidad de trabajos de música popular, notaremos muchos otros momentos donde aparece el uso del instrumento, tan característico en sus orquestaciones populares (Tulio de Paula Pinto, 2005, pág. 2)¹.

Todos estos trabajos mencionados constituyen un estado del arte en lo que refiere al primer tema de esta tesis: un estudio comparado sobre cuatro obras fundacionales para el saxofón, dos europeas y dos latinoamericanas.

Acerca de lo académico–popular en la música de Latinoamérica, tratándose de una discusión estética, se han seleccionado diversos textos con

¹ Traducción propia del portugués.

los cuales dialogar. Se trata de demostrar la existencia de una categoría estética en la música de Latinoamérica que varios autores han descripto denominándola de diversos modos.

El psicoanalista Kuri (2008), refiriéndose a Piazzolla, habla de *música límite* o *de frontera*: “los procedimientos de la música erudita con la sangre del tango” (pág. 191). El autor refiere a *música límite* en tanto Piazzolla fue el encargado de una *mutación* en el interior del tango que, a la vez, permite definir su propio estilo, entre lo clásico y lo popular.

Por su parte, el musicólogo uruguayo Aharonián (2012), en la búsqueda de una identidad, hace referencia a la riquísima música popular del continente. Menciona allí la vasta información cultural legada por América del Norte, Europa y África con la que se cuenta en América Latina, la cual debe ser utilizada como materia prima para producir una cultura específica.

Asimismo, Miranda y Tello (2011) aluden a las identidades sonoras, dedicándole un capítulo a ello. Desde una mirada continental, los autores establecen coincidencias y divergencias entre los diversos procesos y rasgos de cada país latinoamericano.

Por otra parte, hasta mediados del siglo XX, las clases de Historia de la Música de los conservatorios se referían a algunos de los compositores argentinos como los *nacionalistas*; ya en la segunda parte del siglo esta adjetivación, bajo la mirada de la academia, pareció desaparecer. Sin embargo, se demostrará que la corriente académico-popular se ha desarrollado de manera ininterrumpida en nuestro continente.

A los fines del presente trabajo, como propone Carpentier (1985), se deja atrás el concepto de nacionalismo para enfrentar las tareas de búsqueda, de investigación y de experimentación que hacen avanzar el arte de los sonidos.

2. TEMA A: Estudio comparado

2.1 Conciertos fundacionales para saxofón y orquesta

Las cuatro obras seleccionadas constituyen el objeto de este estudio comparado. Se las considera de vital importancia para la historia del instrumento, todas podrían incluirse en un lenguaje armónico y melódico tonal / modal expandido.

Como se ha mencionado, se considera que estos trabajos tienen carácter fundacional, constituyen hitos en el devenir histórico y representan una instancia de validación para el saxofón. Todas han sido obras de gran aceptación de público, crítica y saxofonistas.

Las obras donde el saxofón integraba un contexto orquestal son antecedentes de los conciertos estrenados en la década del treinta y, de algún modo, prepararon el terreno para que surgieran los conciertos para saxofón y orquesta. Elise Hall (1853-1924), saxofonista aficionada que desarrolló un club orquestal en la ciudad de Boston a principios del siglo XX, encargó obras a Claude Debussy, Vincent d'Indy y Florent Schmitt —entre otros— que enriquecieron el repertorio donde el saxofón había sido incluido en el siglo XIX a poco de su creación (Villafruela, 2007).

Es decir que, para la década del treinta, el saxofón ya se había desarrollado en, al menos, cinco campos bien diferenciados: la bandas civiles y militares, la música de cámara, la *música ligera* (a saber, revistas, varieté, circo, vodevil, baile, music hall), los trabajos orquestales y el incipiente jazz. Su sonoridad, de acuerdo con la formación del oyente, se asociaba a alguna de esas diversas corrientes estilísticas.

2.2 El Concierto de Glazunov y el Concertino de Ibert. Contexto histórico

Entre 1934 y 1936, en París, una serie de acontecimientos entrelazan la composición, el estreno y la edición de las obras que son objeto de nuestro estudio. Una formación, que sería clásica y tradicional, es consolidada en los años treinta: el cuarteto de saxofones, que incluye a los miembros más difundidos de la familia: el soprano, el alto, el tenor y el barítono. Marcel Mule crea el Cuarteto de saxofones de la Guardia Republicana y promueve un

repertorio de obras originales, así como transcripciones de cuartetos de cuerdas que a su vez eran publicadas. El 14 de diciembre de 1933 el cuarteto que lidera Marcel Mule estrena el cuarteto de saxofones de Alexander Glazunov, obra en forma rapsódica que explora los registros y las posibilidades del exitoso instrumento desde la perspectiva estética del romanticismo ruso.

Según cartas y reseñas de la época, la sonoridad lograda por Marcel Mule y el Cuarteto de la Guardia Republicana mejora notablemente en afinación y homogeneidad la voz que representaba el saxofón en el imaginario colectivo ya entrado el siglo XX. En ese concierto estaba presente el joven Sigurd Rascher, quien instigaría a Glazunov para escribir el famoso Concierto en los días sucesivos. Con respecto a ese recital, Glazunov reporta a Steimberg sobre el saxofón:

Los ejecutantes son tan virtuosos que es imposible imaginar que ellos tocan el mismo instrumento que escuchamos en el jazz. Lo que realmente me ha impresionado es el control de la respiración y resistencia; ellos tienen un sonido luminoso y una entonación limpia (Bärenreiter, 2010).

Durante 1934, luego de algunos intercambios, Glazunov concluye el *Concerto* para saxofón alto y orquesta de cuerdas que Sigurd Rascher estrena el 26 de noviembre en Nyköping, Suecia. El estreno francés tiene lugar poco después, el 20 de enero de 1935 en la Radio Colonial de París por Marcel Mule (Bärenreiter, 2010).

En 1935, Jacques Ibert escribe su *Concertino da Camera* para Saxofón alto y once instrumentos que representan las cuerdas y los vientos de la orquesta —quinteto de cuerdas y quinteto de vientos más trompeta—. Además de los recursos armónicos propios de la corriente impresionista, el compositor emplea patrones interválicos que no remiten a ninguna tonalidad y giros armónicos del jazz y la música española flamenca. Rascher estrena el *Concertino* en dos etapas; el 2 de mayo el primer movimiento y el 11 de diciembre el segundo y el tercero. El *Concerto* de Glazunov se edita el 10 de febrero de 1936 poco antes de su fallecimiento el 21 de marzo. Es también un dato curioso la foto póstuma del escritorio de Glazunov con la partitura impresa del concierto para saxofón y cuerdas, su última obra.

Acerca de la estética general de la música de Glazunov, Londeix (2000) esgrime que, aparentemente, Glazunov no simpatizaba con los cambios musicales radicales que proponían sus jóvenes compatriotas Stravinsky y Prokofiev, razón por la que escribe -habiéndose sido un prolífico compositor- en los últimos veinte años de su vida sólo cinco trabajos, entre ellos los dos para el saxofón antes mencionados. Por lo tanto, Londeix sitúa al *Concerto* como una obra representativa del romanticismo ruso —propio del siglo XIX—, línea estética que inaugurara Piotr Tchaikovsky combinando la expresión musical de occidente y las tradiciones de Rusia.

Sobre el *Concertino* de Ibert, Londeix (2000) la considera una obra neoclásica–impresionista ya que encuentra en su génesis reminiscencias de la música de Ravel y Satie, y una influencia de la atmósfera de la Sinfonía Clásica de Prokofiev y el *Pulcinella* de Stravinsky. Es decir que, a diferencia del *Concerto* de Glazunov, ubica al *Concertino* más en sintonía con las corrientes de su tiempo. En el primer movimiento, encuentra un parentesco melódico-rítmico con la canción folklórica *Fanfan la Tulipe* y con la cuarta escena de *La boîte à Joujoux* de Debussy. Estas ideas guían al intérprete acerca del carácter general de la obra.

2.3 La Fantasía de Villalobos y el Concertino de Gnattali. Contextos históricos

Los primeros trabajos de música de cámara donde Villa-Lobos incluye al saxofón datan de la década de 1920. Si bien en el ambiente de la música académica no era frecuente su uso, el compositor conocía los alcances del instrumento ya que el saxofón integraba los chorões, bandas de serenata de música popular brasileña, que hacían básicamente un repertorio para baile. Estos trabajos son:

1. Sexteto místico Op. 123 (1917) para flauta, oboe, saxofón alto, guitarra, celesta y arpa.
2. Quatuor Op. 168 (1921) para Conjunto mixto de flauta, saxofón alto, celesta, arpa y voces femeninas.
3. Noneto (1923) para flauta, oboe, clarinete, saxofones alto y barítono, fagot, percusión, coro mixto, celesta, arpa y piano.

4. Chôros No. 3 (1925) para coro masculino e instrumentos de viento.

El saxofón, en sus diferentes afinaciones, es también invitado de varias obras orquestales: Uirapurú, Bachianas Brasileiras No. 2, Chôros No. 6, No. 8, No. 10, No. 11, No. 12 y la 4ta. Sinfonía (Cuarteto de Saxofones).

La Fantasía para saxofón soprano o tenor, tres cornos y cuerdas —única obra para saxofón solista de Villa-Lobos— fue compuesta en 1948, dedicada a Marcel Mule —quién nunca la ejecutó—, y estrenada en saxofón tenor en 1951 por el brasileño Waldemar Szpilman, publicada en 1963 por Southern Music Publishing / Peer International en Nueva York y grabada por primera vez en 1971 por Eugene Rousseau —saxofonista norteamericano— en saxofón soprano (Rousseau, 1982).

La anécdota de la dedicatoria a Marcel Mule, quien finalmente no estrenó la obra, ha generado todo tipo de especulaciones. Es perfectamente comprobable, ya que está el manuscrito original en el Museo Villa-Lobos de Rio de Janeiro, que la edición está un tono descendente de la partitura original mencionada. También es un dato preciso que Marcel Mule no ejecutaba el registro sobreagudo y solicitó al compositor esa transposición.

Lo concreto es que, a partir de su edición, la *Fantasía* tuvo una amplia difusión en las cátedras de saxofón y las salas de concierto; gracias a la calidad de la obra, el reconocimiento mundial que tenía la música de Villa-Lobos y la posibilidad de ser ejecutada con saxofón soprano y tenor opcionalmente. No es un dato menor el hecho de tener muchísimo más repertorio de concierto para el saxofón alto, razón que también contribuyó a la circulación de una obra escrita para otros integrantes de la familia de los saxofones.

La Fantasía de Villa-Lobos es también el primer trabajo latinoamericano para saxofón y orquesta en trascender su país de composición, integrando el repertorio de concierto y grabaciones a nivel mundial. Cabe destacar que se ha dado de manera natural cierta hegemonía de Francia como epicentro del desarrollo del instrumento en la fabricación, la docencia y en el de producción de obras.

La composición del *Concertino* para saxofón alto y orquesta de Radamés Gnattali data de 1954, pocos años después del estreno de la Fantasía de Villa-Lobos. Dada la experiencia adquirida en sus arreglos de música popular, el

Concertino y la *Brasileña* Nro. 7 (1956) para saxofón tenor y piano son sus obras más importantes escritas para el instrumento. Un hecho afín y significativo es el arreglo de *Aquarela do Brasil* (1939) por Gnattali donde los saxofones cumplen un rol importante:

Ese asunto no es mío. Es de Ari Barroso. Yo apenas lo puse en el lugar certero. Ari quería que usase el tema en los contrabajos, no iba a tener ningún efecto, sería una droga. Yo entonces puse cinco saxos haciendo aquello. Lo que inventé fue el arreglo para poner esa sugerencia en el lugar correcto (Gnattali en Barbosa & Devos, 1984, pág. 48).

El saxofón también estuvo muy presente en la música de Gnattali. Como señala el saxofonista e investigador Marco Tulio, otros trabajos como *Remexendo*, *Bate Papo*, *Caminho da Saudade*, *Valsa Triste*, *Monotonia*, *Devaneio* y *Carioca* dan cuenta del interés del compositor por el instrumento (Tulio de Paula Pinto, 2005).

El saxofonista Sandoval Dias, quien interpretó por primera vez la *Brasileña* con el autor al piano, contaba con un original de la partitura del *Concertino*, aunque no está comprobada la fecha cierta del estreno. Asimismo, hay dos versiones del tercer movimiento, en 3/4 y en 7/8, siendo la más difundida la de métrica impar de 7/8. Entre los primeros datos comprobados de ejecución del *Concertino*, está un concierto en la Bienal de San Pablo en 1987, con Dilson Florêncio como solista de saxofón alto, y la grabación del saxofonista norteamericano Dale Underwood con la Orquesta del Conservatorio de Tatuí, San Pablo, en la década de los noventas.

Es decir que la obra tuvo su difusión más hacia finales del siglo XX, y, si bien integra los programas de algunas cátedras de Latinoamérica, no podría afirmarse que tiene difusión mundial. Fue elegida para integrar este estudio comparado porque su divulgación está en constante crecimiento en las casas de estudio de nuestro continente.

2.4 Análisis morfológico

A efectos de organizar el trabajo analítico, se emplean conceptos de *Tratado de la forma musical* de Clemens Kühn (2003) y *Formas de Sonata* de Charles Rosen (2010). A continuación, se desarrollará, para el análisis

morfológico de cada obra, un cuadro por cada movimiento, en Glazunov amerita una mirada total, ya que el compositor piensa la obra como un sistema de sketches.

2.4.1 Concertino de Ibert. Forma

La estructura general del primer movimiento del Concertino de Ibert es A B A. No se considera que llegue a desplegar la forma sonata porque la sección B es un desarrollo que funciona directamente como un puente para re-exponer. Dentro de las características se destacan elementos que definen temática y armónicamente cada sección.

Figura 1

Ibert – Concertino da camera – 1er Mov.

Estructura	Secciones	Compases	Características
A	Intro	1 - 8	Zona dominante de Do. Escalas simétricas/dism. (T-st y st-T). Acorde de sensible con 7ª menor o dism. Sol frigio + 3ra mayor (c8)
	a	9 - 16	Tema principal en Do Mayor. Paso fugaz por el modo de Do frigio (c13 y 14)
	a ¹	17 - 24	Tema principal con modulación a Mi Mayor – Mi frigio
	b	25 - 39	Esc. dism. B7-F7 yuxtapuestos (c25 - 28). Do Mayor con cromatismos (c29 - 33). Pasaje cromático modulante en 3ras menores. (c35 - 39)
	a ²	40 - 63	Sección conclusiva con materiales del tema principal. Sección bimodal, lidio-jónico sobre dórico (c51 - 54)
B	c	64 - 79	2do tema: Subdivisión en corcheas. Tema cantáble contrastante. Do mixolidio y esc. dism.
	c ¹	80 - 92	Carácter similar. Modulante a Gm – Bb – Am – B7
	d	93 - 119	Mi napolitano menor – V esc m armónica – E7disminuido – Triadas y

			cromatismos Compases de 3 insertados (c95 y 98) – Ritmo: Reaparecen semicorcheas y contratiempos
	c ²	120 - 135	2do Tema en VIs y VIa. Saxofón rellena piano en semicorcheas.
	c ³	136 - 151	Símil anterior con desarrollo armónico
	e	152 - 165	Mib menor. Compases de 3 insertados (c153 y 155). Bimodal Mib eólico / la menor. Sib m armónico (159 - 165)
A	a ³	166 - 179	Orquesta anuncia reexposición con cabeza del tema en distintas modalidades. Cresc. Cromático, último compás de la sección en 3
	a ⁴	180 - 187	Puente basado en gesto del tema. Bajos en E, Ab y G. Esc. G7dism
	a	188 - 203	Tema principal Reexposición con variantes en el acompañamiento
	a ¹	204 – 218	Símil anterior
	b	219 – 230	Reexposición
	a ²	231 – 238	Símil anterior con menos compases
	coda	239 - 246	Con motivos rítmico-melódicos afines

La forma del *larghetto* es algo difusa. Los gestos del diseño melódico se imitan, aunque no de manera textual, dando coherencia al discurso. En la siguiente figura se organizan las secciones teniendo en cuenta centro modales y orquestación. En la sección siguiente, dedicada a la armonía, se analiza con más detalle el orden vertical y horizontal de las alturas.

Figura 2

Ibert – Concertino da camera – 2do Mov. Larghetto

Estructura	Secciones	Compases	Características
A	Intro	1 - 10	Introducción sax solo adelanta gestos de la melodía

	a	11 - 17	Tema principal en Mi frigio + 3ra mayor
	b	18 – 22	Con gestos del tema + escala alterada
	c	23 – 32	Continúa Mi como centro pasando por Solm, (III modificado) Lam (IV) y Rem (VII)
B	d	40 – 48	Solo orquestal. Secciones en Mib eólico o alterado. Vuelve a Mi multimodal. Textura más densa.
A	a ¹	49 – 54	Retoma atmósfera tema principal adelantando dibujo melódico del Animato Molto

El *largo* desemboca armónicamente en el dominante de La Mayor, tonalidad principal del *Animato Molto*.

Figura 3

Ibert – Concertino da camera – 2do Mov. Animato Molto

Estructura	Secciones	Compases	Características
A	a	1 – 8	Orq: Primer tema en La Mayor
	a ¹	9 – 16	Sax: Primer tema en Mi Mayor
	a ²	17 – 24	Puente con gestos del 1er tema
B	b	25 – 40	Segundo tema Solb mayor
	b ¹	41 – 56	Variación en el consecuente del segundo tema
	b ²	57 – 67	Variación orquestal del segundo tema
C	c	68 – 80	Puente con gestos del <i>largo</i>
	a ³	81 – 104	Desarrollo del Primer tema. Mi menor y otras tonalidades
	d	105 – 123	Puente
	b ³	124 – 142	Solo orquestal sobre segundo tema
	e	143 – 149	Cadenza
A	a	150 – 157	Sax Primer tema en La mayor

	a ⁴	158 – 165	Orq Primer tema en Sib mayor
	a ⁵	166 – 170	Puente con gestos del 1er tema
B	b ⁴	171 – 202	Segundo tema en La mayor. Orq luego retoma el sax
	b ⁵	203 – 213	Variación sobre el segundo tema
	a ⁶	214 – 226	Coda con elementos del 1er tema

La segunda parte del segundo movimiento del Concertino de Ibert *Animato Molto* es prácticamente una forma Sonata. Los temas no son largos, hay pequeñas variaciones sobre ellos y secciones que ofician de puente hacia otra parte nueva o una reexposición.

En rigor, tiene un primer tema en La mayor (semicorcheas organizadas como una nota pivote sobre la 5ta y otra que describe la escala intercalada); segundo tema en Mib con el salto 4ta justa ascendente y 8va descendente y luego las notas de la pentatónica al principio (lo cual lo hace muy reconocible y pasible de desarrollos) que en la reexposición se expresa en La Mayor, característica distintiva de la forma Sonata. Como se puede observar, la armonía cumple un rol organizador. Algunos ejemplos de ello son enunciados en el siguiente capítulo.

2.4.2 Concerto de Glazunov. Forma

Según el propio Glazunov (Bärenreiter, 2010), el *Concerto* está escrito en forma de sketches. El diccionario define *sketch* como una escena breve, normalmente cómica, que con otras de las mismas características se integra en un conjunto teatral, cinematográfico o televisivo. Aplicado este concepto a la música, este concierto presenta secciones relativamente cortas con carácter propio y velocidades contrastantes que se van sucediendo, formando el todo. Pese a la aparente variedad, tiene un importante tema principal y el desarrollo motivico le da a la composición una sólida estructura. A continuación, se grafica el contenido:

Figura 4

Glazunov – Concerto para saxofón alto y cuerdas

Estructura	Secciones	Compases	Características
A	Intro.	1 -10	Construida con la cabeza y los giros interválicos del tema.
	a	11 – 22	Tema principal en Eb
	a ¹	23 – 26	Transición modulante con secciones del tema en las cuerdas
	a ²	27 – 40	Variante del tema en Bb (c27-28), D (c29 – 31). Aparición modal F frigio (c33). Sección Ab mixolidio / eólico con pasajes por el Bb7 (dom Eb). Cabeza del tema Eb (original c37 - 38). Dominante de Gm arm (c39 - 40).
B	b	41 – 48	Tema virtuosístico en Gm antiguo con cromatismos. Final esc Ab7 dism.
	b ¹	49 - 58	Desarrollo motivico. Pasaje modulante. Uso de escalas disminuidas, pasajes en Gm armónico / melódico / dórico y sus tonalidades vecinas.
	b ²	59 - 66	Accellerando motivico. Escala cromática y cadencia plagal IV - I
C	a ³	67 - 84	Puente temático con sección final “tranquillo” / rallentando. Eb, Gb, Gm mel, Ebm, Bb, Gb7 (dom de Cb)
	d	85 - 99	Nuevo tema con gestos del tema principal en Cb. Armonía con dominantes secundarios y IV menor (cambio de modo)
	d ¹	100 - 119	Desarrollo motivico. Eb pentatónica. Arpeggios mayores a distancia de tono en el sax. Acompañamiento: Pedal en Eb, armonías cromáticas, mayormente sonoridades del acorde disminuido.
	d ²	120 – 124	Puente motivico en B
	d ³	125 - 141	Desarrollo en Em antiguo, melódico y frigio. Acompañamiento con contrapunto cromático que genera

			armonías afines. F#m melódico (c136 – 137). G#m mel (c138 - 141)
	d ⁴	142 - 155	Desarrollo motivico. Puente en E símil c120-122. Accellerando virtuosístico: E, C#m mel, Am mel, Fm mel, Db lidio.
D	a ⁴	156 - 164	Cabeza del tema. Preparación de la Cadencia: triadas G, Eb, B, Ab. Arpeggio G y 6to desc. Cadencia basada en bordadura superior e inferior sobre I y V. El semitono es lo primero que aparece en el tema.
	a ⁵	165 - 178	Final de la cadencia semitonos anteriores (bordaduras) en 8vas.
E	E	179 - 184	Fugado. 2c entrada falsa - Sujeto (4c.) 8vas y giro melódico del tema b en Cm (sax).
	e ¹	185 - 192	Sujeto en Gm (VI. 1) Contrasujeto (sax) - Sujeto en Cm (Vc. y Cb.).
	e ²	193 - 208	Episodio 1 Piu moderato a 4 partes: Var tema principal (canon entre sax y VI.2), var del Sujeto (Vla). Var contrasujeto (Vc. y Cb.) c193 a 196. Luego trocados varios
	e ³	209 - 258	Episodio 2 desarrollo basado en el Sujeto del Fugado. Sax: gestos del tema principal (217 – 224 y 228). Trinos acentuados (231 - 234) Var sobre tema b en Cm (236 – 253)
F	a ⁶	259 - 268	Finale. Sax tema principal y gestos de la Intro
	a ⁷	269 - 292	Sección virtuosa con gestos anteriores: trinos, escala diatónica con cromatismo, triadas mayores en zigzag, octavas, bordaduras sup. e inf. sobre notas del acorde
	a ⁸	293 - 300	Tema principal
	a ⁹	301 – 329	Desarrollo final con elementos ya citados: gesto melódico del c18,

			doble bordadura, arpegio ascendente y bajada cromática.

2.4.3 Fantasía de Villa-Lobos. Forma

El primer movimiento de la Fantasía es una forma bipartita. Tiene dos secciones bien diferenciadas en su carácter y desarrollo. Observemos el croquis basado en la partitura de edición (ha empezado a circular el manuscrito un tono arriba).

Figura 5

Villa-Lobos – Fantasía – 1er. Mov.

A	intro	1 - 4	Llamada en corcheas modulante que resuelve en Dob
	a	5 – 12	Tema en la orquesta. Gesto principal: 4 grupos de 3 semicorcheas sobre pulso de 3 blancas + compas de 2 blancas. Centro modal Mib
	a ¹	13 – 20	Tema sax en Lab
	a ²	21 – 30	Tema Mib variado
	a ³	31 – 36	Tema Lab variado + puente
B	b	37 – 49	Segundo tema en el sax. Gesto choro. Do m – armonía cromática
	b ¹	50 – 60	Sax arpeggios virtuosos. Orquesta cabeza melodía. Desde c53 armonía diatónica
	c	61 – 68	Puente homofonía sax y cuerdas. Desde c65 acompañamiento en corcheas de la orq
	d	69 – 82	Tema corcheas ligadas de a 2 con nota repetida. Bajo silencio, negra, 2 corcheas
	d ¹	83 – 96	Tema d variado. C95-96 adelanta vuelta al tema principal
	b	97 – 109	Tema principal
	b ²	110 – 114	Variación sobre tema en la orq. Sax arpeggios

	b ³	115 – 125	Coda: Cita a gestos de varios temas

Esta forma binaria suscita entre los saxofonistas algunas dudas. Cuánto menos lenta resulta la segunda parte es un típico tema de discusión al comparar las versiones. Observando el cuadro se entiende a la perfección la idea de Villa-Lobos en tanto secciones conectadas por gestos temáticos y momentos virtuosos del saxofón. El contraste entre armonía cromática y diatónica da muchos colores al movimiento, la tónica Mib aparece sólo al final, pero están presentes arpeggios de tónica y dominante en algunas melodías, aunque la armonía se encarga de complejizar su percepción.

Con respecto al 2do. Movimiento, Claude Delangle señala su inspiración *debussyana* (ver Anexo II). Probablemente el carácter, el uso de modos y de dibujos melódicos que recuerdan la pieza para flauta sola *Syrinx* de Claude Debussy justifiquen esa percepción.

Figura 6

Villa-Lobos – Fantasía - 2do. Mov

A	a	1 - 9	Tema viola solista (Eb lid dom b6)
	a	10 – 17	Tema sax (Ab lid dom b6)
	a ¹	18 – 24	Cabeza del tema, nuevo elemento melódico
	a ²	25 – 31	Tema, similar -no textual-
B	b	32 - 36	Final con gestos melódicos del primer movimiento de la Fantasía

La estructura del tema, cuya escala principal en la exposición del saxofón es *Ab lidio-dominante b6*, enlaza los motivos melódicos de manera absolutamente coherente. Cada aparición del motivo se basa en la anterior, lo imita con un ligero cambio o construye un nuevo motivo introduciendo una pequeña modificación.

Figura 7

Partitura Villa-Lobos *Fantasia. II movimiento*

Villa-Lobos. *Fantasia. II mov*



El tercer movimiento tiene un carácter completamente distinto a los anteriores. El compás de 7/4 y las corcheas staccato dan a la pieza un entorno “tribal”.

Figura 8

Villa-Lobos – Fantasia – 3er. Mov.

A	intro	1 - 8	Motivo de 2c en distintos registros Sol eólico
	a	9 – 13	Tema principal en Fa eólico
	b	14 – 23	Puente legato cantáble Mib – Sib
	c	24 – 34	Variación: Tema pentatónico del primer movimiento y gestos del tema principal sobre negras en acompañamiento
B	d	35 - 54	Segundo Tema modulante en 4/4 sobre corcheas staccato. Gestos 3ras desc. del 1er movimiento
A	a ¹	55 – 62	Reexposición virtuosística en Sol eólico + trinos
	a ²	63 - 67	Coda con gestos del tema principal

Es una forma A B A, donde la primera sección A está muy desarrollada. Un cambio formal interesante se produce en el compás 18 —número 3 de ensayo—, el acompañamiento pasa a negras, aunque el saxofón sigue subdividiendo en semicorcheas y tresillos recreando los temas, dando una sensación de tensa calma que desemboca en el nuevo tema en 4/4. Luego de retomar el tema en el *Presto* final utiliza la escala mixolidia b6 y en el acorde final Bb7#9#11 Sib lidio dominante, en un sentido relativa mayor del modo principal Sol eólico, para lograr un final *brillante*.

2.4.4 Concertino de Gnattali. Forma

El primer movimiento comienza con una Cadenza en el saxofón donde adelanta materiales temáticos. El tema principal está escrito basándose en la *marchinha* de carnaval; al no tener acompañamiento de percusión, cuenta con un clima sensible sin estridencias. De todos modos, la escritura de Gnattali es rapsódica, en el sentido de no estabilizar un patrón rítmico y tempo todo el movimiento.

Figura 9

Gnattali – Concertino – 1er. Mov.

A	a ¹	1 – 54	Cadenza sax ampliando tema principal. Últimos 4 compases se suma la orq 2/4
	a	55 – 72	Tema principal sax en Do Mayor. Orq acompañamiento de marchinha
	a ²	73 – 86	Tema marchinha en Re
	b	87 – 107	Puente. Valores + largos ligados. C103 corcheas en pizz
B	c	108 – 117	Segundo tema en 4/4 Poco meno. Choro canção
	c ¹	118 – 123	Puente con gestos del segundo tema. El acompañamiento anuncia que vuelve marchinha
A	a ³	124 – 159	2/4 Tema marchinha en Re variado melodía y acompañamiento
	a ⁴	160 – 179	Cadenza sax solo

	a ⁵	180 – 203	Variación orq sobre tema principal
B	c ²	204 – 213	4/4 Variación del segundo tema choro canção
	c ³	214 – 217	Puente con gestos del segundo tema. El acompañamiento anuncia que vuelve marchinha
A	a ⁶	218 - 225	Nueva Intro marchinha
	a	222 – 243	Tema principal sax en Do Mayor. Orq acompañamiento de marchinha
	a ²	244 – 267	Tema marchinha en Re
		268 – 297	Final en Do Mayor con gestos del tema principal

El segundo tema tiene carácter de *choro canção* más lento y nostálgico contrastando con el espíritu alegre del primero. Desde el punto de vista formal, los temas se alternan (ABABA). Sin embargo, el uso de puentes, empleando gestos de los temas, le da mucho interés y varía el discurso musical, haciendo que las secciones no se perciban como partes estancas. Dichos puentes conectan las secciones y sirven para anticipar o diluir la rítmica de los géneros populares —*marchinha* y *choro canção*—.

El segundo movimiento lento *Saudoso* (nostálgico) no tiene un centro tonal-modal determinado. En el capítulo siguiente se hacen algunas apreciaciones sobre la armonía.

Figura 10

Gnattali – Concertino – 2do. Mov.

A	a	1 – 5	Tema principal
	a ¹	6 – 9	Variación sobre el motivo del tema
	b	10 – 11	Transición solo clarinete
B	c	12 – 15	Segundo tema, choro canção
	c	16 – 29	Desarrollo del segundo tema
A	a ²	30 – 37	Reexposición variada
	d	38 – 40	Coda

La forma de este número es claramente A B A, aunque el modo en que el compositor varía la melodía y el acompañamiento lo hacen muy espontáneo, casi como una improvisación. La coda final es totalmente inesperada.

El tercer movimiento del Concertino de Radamés Gnattali fue reescrito por el propio compositor en compás de 7/8 (Tulio de Paula Pinto, 2005), lo que da a la música un singular interés. El ostinato del acompañamiento con melodía cantáble del saxofón es el tema principal, se alternan secciones cadenciales y motivos melódico-rítmicos contrastantes, volviendo siempre a dicho tema con característica de rondó:

Figura 11

Gnattali – Concertino – 3er. Mov.

A	a	1 - 22	Tema principal sobre Ostinato I
	b	23 – 38	Pequeña cadencia
	a ¹	39 – 48	Tema principal resolviendo en E
B	c	49 – 69	Interludio en G lidio dominante. Ostinato II: mano derecha en 2/4, mano izquierda en 3/4, nuevo motivo en maderas (49 - 64). Sax respuesta en C mixolidio. (65 - 69)
C	d	70 - 79	Sax motivo nordestino sobre acompañamiento 3-3-2 (pedal G)
	d ¹	80 - 89	Sax: variación lenta del motivo nordestino
	c ¹	90 - 101	Motivo de las maderas en A lidio-dominante
A	a ²	102 - 133	Tema principal. Variante cromática en el acompañamiento.
	b ¹	134 - 155	Cadencia ampliada con acompañamientos intermitentes
C	d ²	156 - 165	Motivo nordestino (pedal A)
	d ³	166 - 175	Variación lenta del motivo nordestino en cuerdas, flauta y fagot

B	c ¹	176 - 205	Ostinato II en F. Sax: motivo de las maderas, luego Flauta.
	b	206 – 221	Pequeña cadencia
A	a	222 – 239	Tema principal sobre Ostinato I
	e	240 – 247	Final (semicorcheas y fusas)

Relevada la forma de las obras, se observan estructuras sólidas, pasibles de organizar de modo lógico.

2.5 Aspecto armónico

Si bien podría decirse que las cuatro obras se inscriben en un contexto tonal-modal, cada compositor elabora la relación armónica de las alturas de manera diferente. Se emplea como marco teórico para el estudio de la armonía los aportes realizados por Adele Katz (1947), quien se especializó en el *Heinrich Schenker's Method of Analysis*.

Para Katz, la tonalidad no define el límite de una sola clave, pero abarca el territorio delineado por diferentes centros tonales. Por tal motivo, en el siguiente análisis armónico de las respectivas obras, se toman ejemplos donde se observa el modo personal con que cada compositor sustenta las relaciones sonoras con la nota eje.

2.5.1 Concertino de Ibert. Armonía

Tal como se observa en las características de las secciones del análisis morfológico, Ibert alterna centros tonales tradicionales, intercambios multimodales y ejes modales pasajeros. Este modo de estructurar creativamente la armonía da una sonoridad de tonalidad ampliada y enriquecida.

Figura 12

Partitura Ibert, Concertino, I mov.

Capítulo 2.5.1 Ejemplo 1

Ibert, Concertino, Imov.

En este ejemplo, que transcribe del compás 9 al 16 del primer movimiento —número de ensayo 1—, puede observarse armonía diatónica de Do mayor hasta la mitad del quinto compás; luego intercala armonía de Do frigio y finalmente altera el acorde de quinto grado. En la melodía del saxofón puede observarse el uso de la escala simétrica de Sol disminuido, uno de los modos de trasposición limitada de Messiaen, semitono, tono y la escala de Sol frigio sobre el acorde de dominante.

Cabe destacar que el comienzo de la escala disminuida del sexto compás coincide con las notas de Do frigio. Podría decirse que Ibert emplea un intercambio modal, jónico por frigio en la mitad de la frase de gran interés armónico-melódico.

Figura 13

Partitura Ibert, Concertino, Imov.

Ibert, Concertino, Imov.

Capítulo 2.5.1 Ejemplo 2

En el segundo tema del primer movimiento de carácter cantáble y subdivisión en corcheas -número de ensayo 6-, alterna la armonía de Do mixolidio con otros modos más complejos.

La Figura 14 —correspondiente al número de ensayo 16— muestra un pasaje modulante que en la práctica es una cadena de dominantes. Es un solo orquestal, la melodía basada en el tema principal del movimiento está construida variando ligeramente los dos primeros compases del tema y agregando una bajada para conectar. Esto produce un motivo de tres compases de 2/4.

Cada entrada del motivo es ejecutada por las maderas de la orquesta de grave a agudo: fagot, clarinete y oboe, como si fueran entradas de una fuga a la quinta ascendente. Para trabajar sobre acordes de séptima de dominante, el compositor elige el modo frigio + la 3ra Mayor de la escala, por lo tanto, *acomoda* la melodía con algunos ajustes. Si bien el modo tiene la 7ma menor, en algunos lugares pasa por la 7ma mayor como apoyatura melódica cromática.

En la Figura 14 están señaladas con un círculo las 7mas. Mayores y las 3ras mayores que no corresponden al modo frigio. El cifrado americano señala los acordes de dominante, la relación de las tónicas es 2da Mayor y 4ta justa ascendentes: I7 II7 —dominante de la dominante— V7=I7. En el segundo acorde de cada serie consignamos la escala menor armónica porque es la que corresponde en armonía clásica, en armonía jazzística suele denominarse como modo mixolidio b13b9.

En el segundo movimiento del Concertino el eje es la nota Mi y aparece la mayoría de las veces como tónica de un modo frigio con la tercera mayor agregada o, lo que resulta similar, la escala frigia sobre una triada mayor; armonía muy típica del estilo Flamenco. El impresionismo y sus secuelas recurrieron con frecuencia a gestos musicales de la península ibérica, Ibert tenía, además, una historia familiar con el país vecino (Gerard, 1981). Lo interesante es que el compositor toma estas sonoridades y las organiza de un modo personal. En uno de sus videos, “*The mystery at the Heart of Flamenco*”, David Bruce (2018) explica el origen de estas armonías.

Esta dualidad mayor-menor conviviendo, también está presente en el Blues cuando se ejecuta una pentatónica menor sobre una triada mayor, por ello al tener un acompañamiento en pulsos de negra continuos, este movimiento también remite al género jazzístico.

Por otra parte, se reconoce, a su vez, un parentesco sonoro con el Preludio en mi menor (Op. 28 No. 4) de Frederic Chopin. Al igual que en él, este

largo tiene como centro tonal al Mi, la melodía gira entorno a la quinta Si y el acompañamiento está concebido en base a acordes plaqué que se deslizan con notas y armonías de paso.

A efectos de comprender las sonoridades, resulta pertinente emplear el cifrado americano sobre la melodía en el ejemplo musical presentado a continuación.

En la introducción cadencial de saxofón solo los primeros seis compases giran en torno al modo Mi frigio + 3ra mayor con una breve visita a la escala simétrica semitono-tono desde Mi en los compases 4 y 5. Los siguientes cuatro compases emplean el mismo modo simétrico o escala disminuida para acordes de séptima -como se la llama en armonía jazzística- entorno a La, cuarto grado del modo frigio o segunda tónica. Cabe destacar que en esta línea melódica abundan las cuartas justas que produce dicho modo.

En la última nota del cuatrillo, previa a la entrada del acompañamiento, se retoma el modo frigio de la melodía por cinco compases escoltada por armonías cromáticas derivadas del modo frigio + 3ra mayor de Mi y de Mib. Los bajos se mueven por semitono y se destacan sonoridades muy afines al jazz: acorde de 7ma con 9na aumentada y acorde menor con 9na. Tras variantes melódicas con centro en Do, modo lidio dominante y escala alterada (compases 16 al 19) se retoma el modo Mi frigio + 3ra mayor hasta el compás 35 inclusive en la armonía y en la melodía, como excepciones que confirman esta regla aparecen armonías de paso -ajenas al modo principal- como el Sol menor (c. 25), Si7 alterado (3er tiempo c. 21) y Si menor (3er tiempo compás 31). Entre los compases 36 a 43 la armonía se enmarca con el centro tonal Mib (frigio + 3ra mayor). Al retornar al centro tonal Mi en el compás 45 se utiliza como puente el acorde de Sim con bajo en la quinta Fa# perteneciente al modo Mi dórico (compás 44).

Figura 15

Partitura Ibert, Concertino, Imov.

Ibert. Concertino. II mov Larghetto

E frigio+3raM
 E7 Esc dism
 6 E 7#9(b13) A7 Esc dism
 11 E 7(#9) F m9 E 7(#9) A m7/E E b7#9(#11) E m9 C Δ C/B b A m7
 17 F # B 7(#9) E m b6 E m D C 7alt B F m9 B A m B 7 b9(b5)
 22 E 7 b9(b13) G 13 F E D m11 A m7(b6) G m7 F Δ E 7(#9)
 28 E b7(#11) E 7(#9) D m7 C 6 E F Δ C Δ G A m9 B m7 E 7(#9)
 33 E / F E 7(#9) E / F E b m G b A b m7 E b m7 E m(maj7) E 6 B
 39 B b m7 E b7(#9) E b7(#9)/E E b7(#9) E b7(#9)/E B m7(b6)/F #
 45 E m7 B 7(#9) A m6 E m G F #7 B E 7/G # F / A
 50 E 7/G # F / A E 7/G # F / A E 7/G # F / A E 7/G #

El centro modal Mi se expresa en la última sección del Larghetto como modo frigio+3ra mayor, modo dórico y escala menor armónica: el acorde de Si aparece menor —V del dórico— y mayor —V de la esc. menor arm.—. Sobre el final del movimiento lento, Ibert sigue empleando las notas del modo frigio+3ra

mayor, aunque -sutilmente- no aparece la nota Mi, el acorde de sensible se transforma en un dominante de La Mayor resolviendo en el nuevo tempo.

El *Animato Molto*, segunda parte del segundo movimiento, está en la tonalidad de La Mayor. Esta sección empieza con un gesto melódico “mozartiano” (Londeix, 2000) el mi —la 5ta— como nota pivote desciende hasta la tónica tocando todas las notas de la escala mayor.

Figura 16

Partitura Ibert, Concertino, Imov.

Capítulo 2.5.1 Ejemplo 5 Ibert, Concertino, IImov. Animato Molto

The musical score is for the first movement of Ibert's Concertino, marked 'Animato Molto'. It is in 2/4 time. The score shows a key change from La Mayor to Fa Mayor, and then to Mi Mayor. The piano part features a melodic line with various chords and a bass line. Red circles highlight specific notes in the piano part, and red text labels the key changes: 'La Mayor', 'Fa Mayor', and 'Mi Mayor'. Roman numerals (I, V, II, IV, V, I, I) are placed below the piano part to indicate the harmonic structure.

Aquí puede observarse un procedimiento similar a la presentación del tema del primer movimiento (“simple-complejo”). Melodía diatónica en La Mayor, luego para contrastar dibujo melódico en Fa mayor con apoyaturas cromáticas (en el ejemplo están señaladas con un círculo). La tonalidad de Fa mayor funciona como dominante sustituto de Mi mayor (resuelve por primera vez en 2da inversión), nueva tonalidad donde expresará el tema el saxofón.

Figura 17

Partitura Ibert, Concertino, Imov.

La menor

38

Fa Mayor

Am Bbmaj7 E F E7 Am F Gbmaj7 C Db C7

I IIb V VI V I VI=I IIb V VIb V

La sección de estrechos comienza cuatro compases antes del número 38 de ensayo. Con la cabeza del segundo tema Ibert desarrolla un tracto que parece modulante, pero simplemente se mueve en torno a La menor, el sexto grado Fa mayor pensado como nueva tonalidad y sus respectivos segundos napolitanos. Un detalle de interés es la nota tenida de la flauta en el desarrollo de esta idea en La menor que forma una triada mayor con séptima mayor en el acorde napolitano (segundo descendido). Luego el mismo gesto lo copia el oboe cuando se expresa el estrecho en Fa Mayor. Otro detalle de categoría, cuando está en Fa y pasa por el segundo napolitano Gbmaj7 emplea la escala de Fa frigio.

Figura 18

Partitura Ibert, Concertino, IImov.

Capítulo 2.5.1 Ejemplo 7

Ibert, Concertino, Ilmov. Animato Molto

46

Sax N.R.

The musical score consists of two systems. The first system shows the saxophone and piano parts with various chords and fingerings. The second system continues the piece, ending with a final chord marked 'A'.

Se concluye el análisis armónico de Ibert con el final de la obra a partir del número de ensayo 46. Para empezar, hay que recordar que la escala disminuida que corresponde a Fa7 —acorde dominante— es semitono tono: fa-solb-lab-la-si-do-re-mib. Por otro lado, al analizar el tema principal, se observa que Ibert salía de La mayor pasando brevemente por Fa Mayor; es decir que el oído ya tiene registrado ese centro tonal. En la escala antes nombrada de Fa dism. se inscriben el acorde de Fa7 y también el de Si7. El compositor emplea esos dos ejes en el final de la obra.

A veces cromatiza el modo mixolidio que corresponde al acorde de séptima. Cuando hace dibujos cromáticos, el diseño melódico pasa por notas claves como la 6ta. b, la 7ma. Mayor. En el cuarto y quinto compás del ejemplo se hace un trémolo sobre el acorde de Si7, la nota fa natural que el compositor emplea entre otras para tremolar, es la oncenena sostenida en ese acorde.

En los últimos cuatro compases de la obra se alterna el centro tonal Fa y el centro de La mayor (tonalidad principal), copiando gesto descendente tónica, 7ma mayor, 7ma menor y quinta. Luego dos diseños similares uno partiendo de la tónica de Fa, otro partiendo de la 3ra de La. Luego, para concluir F9 G7 A, las tres tónicas salen de la escala eólica de La. Final con acorde mayor de tonalidad principal.

Los ejemplos citados dan cuenta del alto grado de sofisticación de la armonía que maneja Jacques Ibert. Cuando se dice de cualquier compositor que

es polimodal, multimodal, politonal, bimodal, pantonal, y demás expresiones, es poco lo que se describe. El análisis pormenorizado de tonalidades y modos que el compositor emplea y la forma en que los ordena, muestran con mayor precisión el sistema de alturas verticales y horizontales.

2.5.2 Concerto de Glazunov. Armonía

En cuanto al orden vertical/horizontal de los sonidos que despliega Glazunov, podemos decir que es netamente armonía del Romanticismo con clara presencia de recursos de la tradicional musical rusa (Baña, 2012): secciones modales, enlace plagal y sonoridades devenidas del acorde disminuido. Ampliamos a continuación la descripción armónica del cuadro del punto anterior, destacando algunas secciones que revisten especial interés armónico.

Figura 19

Partitura Glazunov, Concerto, compás 33

Glazunov. Concerto, compás 33

The musical score for measure 33 of Glazunov's Concerto is shown. The melody in the treble clef is marked with three red circles and labels: 'Fa frigio' (first circle), 'Lab mixolidio' (second circle), and 'Lab eólico' (third circle). The piano accompaniment in the bass clef includes chord symbols: Ab, Eb7, Bb7, Ab7, and Bb7b9.

En este ejemplo, antes de volver a la tonalidad principal de Mib mayor, Glazunov combina líneas melódicas que generan armonías modales con sonoridades de armonía tonal romántica.

El enlace IV – I, sonoridad de la cadencia plagal es empleado en los siguientes fragmentos para armonizar la melodía del saxofón. En el primer

fragmento acompaña un descenso cromático virtuosístico y en el segundo caso (IVm - I) hace un cambio de modo que podría entenderse como derivado del modo dórico (ver Figura 20).

Figura 20

Partitura Glazunov, Concerto, enlaces IV-I

Ejemplo 2 cap 2.5.2 Glazunov, Concerto, enlaces IV-I

The image shows a musical score for Glazunov's Concerto, measures 64-87. The score is written for piano and saxophone. The piano part features a chromatic descent in the right hand, starting on a whole note and moving through half notes, quarter notes, and eighth notes. The saxophone part features a chromatic descent in the left hand, starting on a whole note and moving through half notes, quarter notes, and eighth notes. The mode changes from IVm to I. The score is divided into two systems. The first system contains measures 64-76, and the second system contains measures 77-87. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The piano part is marked with Roman numerals: I, IV, I, IV, I. The saxophone part is marked with Roman numerals: IVm, I - +5.

El ejemplo 3 (ver Figura 21) presenta un uso interesante de la escala disminuida. En el primer caso, cada uno de los tres elementos superpuestos pueden pensarse en torno a la escala simétrica disminuida correspondiente a Eb7 —semitono-tono—: la línea del saxofón comienza con la triada de La mayor y luego arpeggia Eb7(b9) con un cromatismo de paso, acompañan acordes de Do# dism. todo sobre el pedal de Mib. En el compás 110 está secuenciada una 3ra M descendente la línea del saxofón y, junto a los acordes disminuidos y al pedal de Mib podemos circunscribir la armonía de este pasaje a la escala simétrica disminuida correspondiente a B7 —semitono-tono—.

Figura 21

Partitura Glazunov, Concerto, disminuido sobre pedal

Ejemplo 3 Cap 2.5.2

Glazunov, Concerto, Disminuido sobre pedal

The musical score is for a piece by Glazunov, titled 'Disminuido sobre pedal'. It is in 3/4 time. The score consists of a piano accompaniment and a melody. The piano part has a sustained pedal point in the bass, labeled 'Mib pedal'. The melody is in the right hand, featuring triplets and chromatic movement. Chords are labeled: A, Eb7(b9), F, B7(b9), C#°, C#°7, A°, and F#°7. The score is marked with measures 106 and 110.

2.5.3 Fantasía de Villa-Lobos. Armonía

El primer movimiento de la Fantasía de Villa-Lobos tiene armadura de clave de Mib mayor / Do menor, de esta manera el compositor informa que existen ejes y relaciones armónicas relacionados con dichas tonalidades. Sin embargo, a través del uso de modos y la armonización modal de líneas tonales, Villa-Lobos da cuenta de su maestría armónica.

Figura 22

Partitura Villa-Lobos, I. Anime

Capítulo 2.5.3

Ejemplo 1

Mib mixol-b6 — Dob lidio — Solb lid-dom — Reb lid-dom — Reb mixo Lab mixol-b6 — Mib mixol-b6

5 Mib Mayor

Mib mixol-b6 Sib mixo Mib mixol-b6 Mib m mel Mib frigio

En este ejemplo la melodía al unísono de las cuerdas que abre la obra, tiene un carácter modulante, casi como una cadena de dominantes, pero utilizando los modos señalados. El modo principal es Mib mixolidio b6, quinto modo de la escala de Lab menor melódica. A partir del compás 5 una melodía diatónica en Mib mayor —creada con simples arpeggios sobre tónica y dominante— es enriquecida armónicamente por modos afines a la tonalidad principal —Mib mixolidio b6, Sib mixolidio, Mib menor melódico y Mib frigio—, lo que produce un efecto familiar e interesante al mismo tiempo.

En la Figura 23 se analiza la armonía de los primeros 8 compases del número de ensayo 5, que lleva la indicación *Moins* —menos, referido al tempo y al carácter—, el ritmo de la melodía sugiere un *choro canção*, aunque el acompañamiento no lo define claramente como en otras obras académico-populares del Brasil.

Figura 23

Partitura Villa-Lobos, *Fantasia*, primer Mov.

Capítulo 2.5.3 Ejemplo 2

5 Moins

Sax N.R.

Chord symbols in red: Cm7, Dm7b5, Eb69, F2 (no3), Gm11, D7/F#, 3raM, Fm7 C2/E, D/Eb, Dm11, A7/C#, Cm11, Bmb6, Bbm11, Am7(no5).

Lo primero que se aprecia son acordes muy abiertos en el registro, eso da lugar a que suenen mucho más los armónicos de las notas graves haciendo que el sonido de la armonía tenga un carácter singular. Otro detalle de construcción son las quintas que se sostienen todo el pasaje, incluso en un registro que va ganando en altura. Por la escritura del ritmo de los acordes, en la tercera negra del compás se producen retardos en la armonía, algunos más diatónicos, otros más disonantes, de gran interés. El movimiento por grado conjunto —2das mayores y menores— del bajo también contribuye a generar distintas armonías.

Ejemplos:

- Primer compás: el mib de la viola choca con la armonía de Dm7b5, una 9na menor en ese tipo de acordes es tirante.
- Tercer compás: el sol y el sib retardan la armonía de D7/F#. No es tan disonante porque todas las notas pertenecen al entorno de Sol menor armónica.
- En el compás 4 el retardo de la nota la, construye un acorde de Fa mayor solo de paso, rápidamente va a Fa menor, al seguir formando quintas en los violines se produce el sonido de oncená con el Sib.

- El acorde de C2/E podría considerarse un 1er. grado dominante del 4to grado. Pero al no tener la 7ma, deducimos que el compositor piensa esas armonías como de paso.
- El acorde D/Eb resulta el más atractivo de todo el tracto. Es una especie de dominante de Sol menor armónica, triada de Re mayor, sin séptima con b9 en el bajo.
- En la tercera negra del sexto compás pasa por un La menor. A partir del acorde de Do menor desciende con un paralelismo no tan lineal por acordes menores con extensiones por semitono. (Cm, Bm, Bbm, Am)
- La nota sol de la melodía es b6 en Bm, 6ta en Bbm -modo dórico- y 7ma en Am, este último acorde sin la 5ta, creando un “espacio” para el pasaje cromático del 8vo compás.
- En el séptimo compás la quinta si-fa# genera tensión sobre el Bbm dado que son la b9 y la #5 de esa armonía.
- La quinta do-sol (último tiempo del séptimo compás ligada a una redonda) es mucho más consonante. Las notas son -sobre el acorde de Bbm- 9na mayor y 6ta respectivamente y sobre Am7 la 3ra y la 7ma.

La armonía se genera con acordes cromáticos de paso, en varias oportunidades tienen una relación tonal con los acordes circundantes como estos tres casos que insinúan un enlace I V: Gm11 – D7/F#, Fm7 – C2/E, Dm11 – A7/C#.

Otra característica destacable de este movimiento es una larga sección que va desde el tercer compás de número de ensayo grande 9 y se extiende 12 compases, dicha sección es completamente diatónica de carácter virtuosístico para el solista lo cual contrasta, desde el punto de vista armónico, con la variedad cromática anterior (ver Figura 24).

Figura 24

Partitura Villa-Lobos, Fantasía, Imov.

Capítulo 2.5.3 Ejemplo 3

Villa-Lobos, Fantasia, Imov.

Sax N.R.

8

6

pedal C

La única nota no diatónica, luego de 12 compases es el solb del número de ensayo 8 que forma el acorde Ab7. En los cuatro compases anteriores, los tres cornos tocan triadas y el saxofón toca la séptima homofónicamente formando armonías derivadas de Mib Mayor / Do menor antigua. Cuerdas agudas repiten cuatro veces un dibujo en cuartas, quintas y octavas de un compás. Cuerdas graves repiten la célula Sol - Sib – Do. El pasaje podría pensarse como tres capas diatónicas superpuestas. En la Figura 25 se analiza la armonía del final del movimiento.

Figura 25

Partitura Villa-Lobos, Fantasia, Imov.

Capitulo 2.5.3 Ejemplo 4

Villa-Lobos, Fantasia, Imov.

Sax N.R.

Gm7 C9 Cm9 Gm7

Sol m penta.

Fm9 Gm11 BbΔ C Bb7/D Ebm F9 Gm

Toda la sección está alrededor del eje Sol menor, V grado de Do menor antiguo o IIIro de Mi b Mayor. Evita tocar el lab en varios acordes, para no tener sonoridad de modo frigio y en la nota Mi, a veces lo hace natural para incorporar la sonoridad de Do Mayor.

Los arpeggios en seisillos del saxofón están diseñados sobre el Sol menor con séptima desplegado. Se acomoda a los acordes de Do Mayor y Do menor, cambiando el fa por mi natural o mi bemol. Para llegar a la nota larga sib, V grado de Mib Mayor (tonalidad principal), utiliza una pentatónica ascendente.

Se forman distintos acordes por movimiento contrario de las voces en el cuarto y quinto compás de esta sección:

- Gm11 sin 9na, Bbmaj7, C, Gm se construyen desde Sol dórico
- Fm9, Bb7/D se construyen desde Mi b Mayor
- F9, desde Mib lidio
- Ebm, es un cambio de modo sorpresivo del eje principal

Todos tienen una lógica cercana a los centros modales y tonales empleados. No se podría decir que son azarosos ni evidentes, causan cierto grado de sorpresa. Para que no queden dudas termina in tutti unísono en Mib.

La armonía del segundo movimiento *Lent* tiene su complejidad. En principio la melodía de la viola está construida sobre el modo Eb lidio dominante b6 que no es derivado de ninguna escala en especial. Una particularidad de dicho modo es que es la escala hexafónica cromatizada en un solo lugar, en este caso: la sib si (#11-5ta-b6.)

Figura 26

Partitura Villa-Lobos, *Fantasia, Ilmov. Lent*.

Capítulo 2.5.3 Ejemplo 5

Villa-Lobos, *Fantasia, Ilmov. Lent*

The musical score shows a piano accompaniment for a piece by Villa-Lobos. The melody is written in the treble clef and consists of a series of eighth notes, some beamed in groups of three. The accompaniment is in the bass clef and consists of chords. The chords are labeled: G9b5, G9, A9b5, G7, Em6/B, and Gm7b5. The melody is labeled with modes: Mib lidio b6, Sol m arm, and Fa m arm. Red circles highlight specific notes in the chords and melody.

El acompañamiento está creado con acordes cerrados en registro barítono. Procedimiento que no está recomendado en los libros de armonía. Deliberadamente Villa-Lobos los escribe en esa zona creando un efecto casi de *cluster*. Ambos elementos, melodía en un modo hexafónico con un cromatismo y acordes cerrados, dan un carácter sorprendente al inicio del movimiento.

Acerca de la melodía, respeta el modo a rajatablas excepto el cromatismo do natural del tercer compás. Al final de dicho compás, hace un dibujo en Sol menor armónico que replica en Fa menor armónico en el compás siguiente. A partir de ahí, copia el dibujo melódico descendiendo un grado diatónico dos veces sin salirse de Fa menor armónico.

Los acordes cerrados del acompañamiento cumplen con estructuras reconocibles. El primero G9b5 (sol-la-si-do#-fa) incluye todas las notas del modo. El siguiente G9 tiene una nota que no es del modo (re natural). El tercero A9b5 también son todas las notas del modo. El cuarto G7 tiene la misma nota de “afuera” —re—, pero a partir de ahí empieza a correr brevemente la escala de Sol menor armónica. Los dos acordes del final del ejemplo son notas de Fa menor armónica, exceptuando el si natural señalado con un círculo.

En la Figura 27, cuando aparece el saxofón, observamos la armonización de la melodía más claramente empleando las notas del modo lidio dominante b6.

Figura 27

Partitura Villa-Lobos, Fantasía, Ilmov. Lent.

Capítulo 2.5.3 Ejemplo 6 Villa-Lobos, Fantasia, Ilmov. Lent

2 La b lidio dominante b6 Do m arm. Lab mixo La b mixo b6

Sax N.R.

Gb+ Ab Gbb5 E+ Gb+ Bo7 Ab Gb

pedal 5ta lab - mi b

El bajo toca un pedal + un arpeggio con tónica y quinta del modo. Hasta el tercer compás, tercer tiempo toda la armonización es con las notas del modo Lab lidio dominante b6, emplea triadas mayores, aumentadas y triada de 3ra mayor y 5ta disminuida. El último acorde de Si disminuido del tercer compás del ejemplo 6 sigue la armonía de la melodía. Sin embargo, en el compás siguiente retoma el modo de Lab mixolidio, cambiando ligeramente el diseño de la exposición de la viola; luego en el tercer tiempo le agrega la 6ta bemol.

Dos compases antes del número 4 de ensayo, aparece un nuevo motivo que interrumpe el pedal de Lab-Mib. Lo consignamos aquí porque justamente es una novedad tanto en la melodía como en la armonía.

Figura 28

Partitura Villa-Lobos, Fantasía, Ilmov. Lent.

Villa-Lobos intercala un nuevo pasaje melódico virtuosístico en el saxofón construido con la escala de Sib menor melódica, que comparte sólo tres notas con el modo de Lab lidio dominante b6, es decir, parece cercano, pero no lo es tanto.

El acompañamiento tiene un interés adicional. El primer compás, recordemos que esta idea se repite dos veces, tiene armonía de Sib menor melódico y el segundo compás -al tener re natural- podría considerarse un enlace II – V de Sib Mayor. El hecho de emplear F9sus (sin la 3ra la o lab) agrega una ambigüedad atractiva.

El pedal de Lab-Mib que sustenta el modo Lab lidio dominante b6 se extiende desde el compás siguiente del ejemplo hasta el final de la pieza.

El tercer movimiento de la Fantasía arranca con el modo Sol frigio y finaliza en una especie de la relativa mayor Sib mixolidio b6 / lidio dominante. A continuación, seleccionamos tres ejemplos que dan cuenta de las herramientas armónicas que despliega el compositor.

En la Figura 29, luego de la presentación del tema en Sol frigio por la orquesta, el compositor realiza un pasaje moduladorio hacia Fa eólico de tres compases de 7/4, modo en el que el saxofón expone el tema.

Sobre el pedal en Mib, Villa-Lobos acomoda el tema partiendo de Do (6ta de mib mixolidio), el gesto en 3ras que lo acompaña está extraído de la segunda parte del mismo tema.

En el segundo compás del ejemplo se observa claramente la sonoridad de IV grado de Mib mixolidio, La b Mayor. Luego desciende en 3ras paralelas dentro del modo. Las últimas tres negras del compás tienen actividad armónica en corcheas; destaco a continuación los acordes con notas que no están en el modo mixolio

Luego toman la melodía los primeros violines en Fa dórico empezando en la tercera del acorde lab. El modo dórico se observa en una entrada del compás siguiente de los contrabajos. Las corcheas en 3ras del saxofón están en Mib Mayor. Luego se acelera el ritmo armónico a negras y corcheas con acordes de Mib lidio (Dm Eb6 Cm), y en el compás que sigue acordes de Mib Mayor: Bb7 y el dominante del dominante F7b9 (dos notas alteradas solb y la natural). El acorde de transición G7#11/Eb para volver a Sol menor, también puede pensarse como Eb9#5, de todos modos, es una sonoridad aumentada.

Luego son todos acordes pertenecientes al modo de Sol eólico y/o dórico: Gm Ebmaj7 F Dm/A Bbmaj7#11, menos el último compás de la sección en 4/4. En este último compás se pasa a la dominante D7b9 y al VI grado Ebmaj7 de Sol menor armónico para retomar, con más energía, el tema principal variado virtuosísticamente para el saxofón en Sol menor.

Figura 30

Partitura Villa-Lobos, Fantasía, III mov. Tres animé.

Capítulo 2.5.3 Ejemplo 9 Villa-Lobos, Fantasía, III mov. Tres animé

7 G_m

5 $G_b^{\Delta} \#5 \#11$ $F_m 7$

10 $E_b 6$ D_m $E_b 6$ D_m C_m $B_b 7$ $F 7(b 9)$ $G 7(\#11) / E_b$ G_m

16 E_b^{Δ} F G_m D_m / A $B_b \text{maj} 7(\#11)$ $D 7(b 9)$ E_b^{Δ} $D 7$

En el tercer ejemplo de este movimiento se analiza armónicamente los últimos cinco compases de la obra, y qué modos emplea el saxofón sobre la armonía de Sib de la orquesta.

Primer compás sobre F7, dominante de Sib, a la escala mixolidia le cambia la novena natural por las dos novenas alteradas #9 y b9, novena aumentada y novena menor en armonía clásica.

El segundo compás empieza con un poliacorde, triada de Re mayor sobre Mi disminuido, el modo que corresponde es Mi eólico b5, modo construido sobre el VI grado de la escala de Sol menor melódica. Luego repite Fa con 7ma, dominante de Sib. Sobre eso Villa-Lobos desarrolla un patrón cromático no estricto. La mayoría de las veces es una segunda menor y una quinta justa — ambas descendentes—, empezando en alguna de las notas de los acordes que corresponden. Sobre el F7 acomoda el segundo intervalo de manera tal de tocar la mayor cantidad de notas de la armonía.

El modo Sib mixolidio b6 está construido sobre el V grado de la escala de Mi b menor melódica. Violas, cellos y contrabajos tocan una escala descendente que suma a este modo la 7ma mayor —la natural— como nota de paso. Recordemos que es un gesto muy utilizado en el bebop, género jazzístico desarrollado por Charly Parker y Dizzy Gillespie, entre muchos otros, en pleno auge al momento de escribir esta obra.

Las notas empleadas en el acorde final pertenecen al modo Sib lidio dominante. El compositor agrega tanto en el ornamento del saxofón como las violas la nota do#, ensuciando la tercera mayor con la tercera menor.

Figura 31

Partitura Villa-Lobos, Fantasía, III mov. Tres animé.

Capítulo 2.5.3 Ejemplo 10

Villa-Lobos, Fantasía, III mov. Tres animé

Sax N.R.

1 Fa mixo b9#9 patrón cromático Sib mixo b6 Sib lidio dom.

F7 D2 Em7b5 F7 Bb7b13 Bb7#9#11

Puede decirse que la armonía de Villa-Lobos, en esta obra, es modal con alto grado de complejidad. Ya que emplea modos no sólo derivados de la escala mayor, sino también de las escalas menores armónicas y melódicas, y modos menos convencionales, como el de insertar un semitono en la escala hexafónica.

Otro recurso armónico que también puede ser denominado como “simple-complejo” es la armonización de las notas de los arpeggios de tónica y dominante con las notas de varios modos mixolidio b6, menor melódica y otros similares —ver Figura 22—. Así como en Ibert dos construcciones, una simple y otra compleja, se suceden en el tiempo de manera horizontal, en Villa-Lobos ocurre lo mismo simultáneamente de manera vertical. Ese tipo de decisiones definen también el estilo de un compositor.

2.5.4 Concertino de Gnattali. Armonía

Para empezar, se propone observar la armonía del tema principal del primer movimiento, como si fuera una canción de música popular, cifrado y melodía. De hecho, esta sección no tiene contrapuntos, está la melodía acompañada por un patrón rítmico en cuerdas con gestos de la *marchinha de carnaval* (ver Figura 32).

Figura 32

Partitura Gnattali, Concertino, Mov. Allegro spiritoso

Capítulo 2.5.4 Ejemplo 1 Gnattali, Concertino, Mov. Allegro spiritoso

The musical score for Gnattali's Concertino, Mov. Allegro spiritoso, is presented in two staves. The first staff contains measures 1 through 9, and the second staff contains measures 10 through 14. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The time signature is 2/4. The melody is characterized by eighth-note patterns, often in groups of three. The harmony is complex, featuring a variety of chords including triads, dyads, and extended chords (7th, 9th, 11th, 13th). The chords are labeled above the notes: C⁹, B_m7, B_b13, D⁹_{sus}, E_m/A_b, E_m/G, C_m7(b5), D/F#, D/G, A_m7, D7(#9), G^Δ, C7(#9), A13(b9), b9, 7, 13, b5, b9. The score includes various musical notations such as eighth notes, beamed eighth notes, and rests.

Si bien el tema arranca claramente en Do mayor con la escala pentatónica en la armonía y en la melodía, al compás siguiente se dirige a Sol Mayor, tocando

muchos acordes del entorno de Sol Mayor y algunas armonías cromáticas de paso. Relevemos los acordes hasta la llegada a 1er grado más conclusiva en el compás 11 del ejemplo (Gmaj7).

- Los acordes diatónicos de Sol Mayor son Bm7, D9sus, Em/G, D/F#, D/G, Am7, Gmaj7.
- Los acordes alterados cromáticamente: Bb13, Em/Ab, Cm7b5, D7#9. En cada uno de ellos corresponde otro modo.

Una manera evidente de construcción de algunos acordes es: triadas en la mano derecha y cambio de bajo en la izquierda.

Esta manera de concebir la armonía alterando acordes de dominante generando tensiones para variar el diatonismo es muy usada en la música popular. Seguramente encontramos en arias de ópera del siglo XIX procedimientos similares, pero es pertinente señalar que en muchas canciones de la música popular brasileña - imitando el desarrollo de la armonía en el mundo del Jazz- es común pensar los acordes en bloques verticales.

Algunos acordes son particularmente interesantes, por ejemplo, D/G. al tocar la triada de Re mayor sobre el Sol, son las notas de Sol con 7ma mayor y novena mayor pero sin que suene la 3ra de la escala —nota Si—. En el tercer acorde Bb13 corresponde emplear el modo Sib lidio dominante, de hecho, la melodía lo hace, este acorde funciona como un dominante sustituto pero resuelve en un acorde interesante, D9sus, fruto de superponer la triada de do mayor a la quinta re – la —todas notas diatónicas de SolMayor—. En el acorde siguiente Em/Ab, casi no justifica el análisis porque es una sonoridad de paso, tensión que se resuelve en el siguiente acorde de mi menor en primera inversión. El acorde semi-disminuido Cm7b5 es una armonía cromática de paso con mayor notoriedad, la melodía del saxofón destaca el mib, nota que se sale del diatonismo. Luego resuelve con un rotundo II V I alterando el dominante en la novena.

El acorde alterado de C7#9 donde el saxofón toca la #11 -nota fa#- funciona de pivote para cambiar de centro tonal. Para ello la melodía termina con un acorde de A13b9 y una escala descendente que recorre las alteraciones b9 y b5 para resolver en Re mayor, tocando la cabeza de la melodía pentatónica en esa tonalidad.

Para el segundo ejemplo se toma el solo orquestal con aire de *choro canção*, segundo tema del primer movimiento.

Figura 33

Partitura Gnattali, Concertino, Imov. Allegro spiritoso

Capítulo 2.5.4 Ejemplo 2

Gnattali, Concertino, Imov. Allegro spiritoso

Se cuenta en este ejemplo con un recurso armónico novedoso en esta tesis, al menos si se lo compara con la riquísima paleta armónica de los otros compositores. Gnattali emplea enlaces muy reconocibles y familiares: II V I VI y IV I V I. Pero altera los modos buscando colores armónicos inesperados.

Una sonoridad que aparece varias veces es el acorde Mayor con quinta aumentada y séptima mayor, al que le corresponde el modo lidio #5, III grado de mi menor melódica. Si se analiza acorde por acorde se puede observar:

- Ebmaj7 como dominante sustituto para resolver en Re menor.
- Dm7 modo dórico, la melodía toca la oncena.
- Gmai7#5 modo lidio #5, falsa relación en la última nota de la melodía. En un enlace usual sería el modo mixolidio.
- Cmaj7#5 modo lidio #5, la melodía toca la séptima mayor, el acompañamiento incluye la triadas de Mi mayor y Si menor. Normalmente sería Do mayor.
- A2 modo lidio. La melodía hace un dibujo similar al anterior, pero le suma un cromatismo. Melodía y armonía pasan por la#, difícil de justificar, digamos que es un cromatismo de paso. Incluye triadas de re# menor y la mayor. Usualmente sería un La menor. Este La mayor es un acorde común con Mi mayor.

- Emaj7 y B7sus. Son dos acordes usuales en un entorno de mi mayor. Para el segundo acorde emplea la escala mixolidia, al usar bastante la 4ta Mi, parece pertinente hablar de un sonido suspendido.
- En el D#m con bajo en la tónica E, emplea el modo lidio. Excepto la última nota re natural que crea falsa relación.
- Los dos últimos acordes del ejemplo podrían considerarse II V de Sib mayor, pero en el Cmmaj7 emplea do menor melódica y en el Fmaj7#5 el modo lidio #5 cuando usualmente serían dórico y mixolidio.

El tercer ejemplo de este movimiento reviste especial interés. Podría decirse que es bitonal ya que la melodía del saxofón está en dos escalas que no tienen que ver con el acompañamiento.

Los primeros dos compases emplean la escala de Re disminuido correspondiente a los acordes de 7ma, es decir semitono-tono: re, mib, fa, fa#, Sol#, la, si, do, re. Los cuatro compases siguientes están simplemente en Do mayor, adelantando de algún modo, que el tema va a reexponerse en ese centro tonal. El acompañamiento tiene un acorde tenido de Eb7#9 que tiene notas distintas al modo que emplea el saxofón. Luego realiza un juego que repite el ritmo de los acentos que hacen los instrumentos de percusión agudos en la *marchinha de carnaval* durante cuatro compases -en el próximo capítulo nos referiremos en particular a este ítem-, alternando siempre dos acordes. Pero en modos completamente diversos, produciendo dos planos armónicos diferenciados.

Figura 34

Partitura Gnattali, Concertino, Imov. Allegro spiritoso

- Dm9 y Cmaj9: están en Re dórico
- Bb69sus y A7#5 están en Sib menor melódico
- D7#9 y A9b5 están en Re mixolidio b9
- G11 (no7) y D13 están en Sol Mayor.

Como podrá observarse, melodía y armonía responden a distintas lógicas y se desarrollan de manera simultánea.

El segundo movimiento del Concertino de Gnattali tiene particular interés armónico ya que no presenta ningún centro tonal definido, pero emplea acordes, sonoridades y enlaces propios de la armonía tonal.

Los primeros tres compases (ver Figura 35) repite el enlace I – V de Sib menor, haciendo en el V grado el acorde F7#9 (dominante con novena aumentada para la armonía clásica). A continuación, transporta tres veces esta sonoridad en forma descendente primero un tono, luego un semitono y por último un tono: Eb7#9 – D7#9 – C7#9: A partir de Eb7#9 cada uno de esos acordes puede ser considerado dominante sustituto del que sigue. De esa manera puede desembocar en cualquier centro modal/tonal o simplemente reposar la armonía. Esta sucesión de acordes podría verse también como una cadena de dominantes.

Figura 35

Partitura Gnattali, II mov., armonía comienzo

Capítulo 2.5.4
Ejemplo 4

Gnattali, II mov, armonía comienzo

2

3

Bbm7/F F7#9 % Eb7#9 D7#9 C7#9

Seguidamente, elegimos un pasaje de la melodía del saxofón y analizamos la armonía, directamente consignando cifrado americano, ya que se trata de armonía pensada en bloque. Letra de ensayo B.

Figura 36

Partitura Gnattali, Concertino, II mov., Saudoso

Capítulo 2.5.4 Ejemplo 5

Gnattali, Concertino, II mov. Saudoso

[B] E7(b9)/G# G13(b5) Gb7(#5) Dm/F Em7 Eb#11

Dm9 D7 C7#9(#11) no chords

Como primera apreciación, se puede reiterar que no hay centro tonal. En todo caso, la armonía y melodía sobre el acorde de C7#9 oficia de relativo reposo, situación que habíamos señalado en el ejemplo anterior.

El bajo desciende por semitonos generando distintas armonías, a cada una le corresponde un modo distinto y, prácticamente, no tienen conexión modal o tonal, es decir no responden al ordenamiento de una escala ni en un todo, ni en partes. La melodía del saxofón está construida con notas de los modos correspondientes, excepto donde se señala la nota con un círculo, a saber:

- E7b9: Modo mixolidio b9 b13. Corresponde al V grado de La menor armónica.
- G13#11: Modo lidio dominante. Corresponde al IV grado de Re menor melódica.
- Gb7#5: Escala hexafónica.
- Dm/F: Modo eólico.
- Em: Modo eólico
- Ebmaj7#11: Modo lidio
- Dm9: Mod eólico
- Db7: Escala disminuida, aunque mezcla notas de dos escalas: do y mib quedan fuera del modo semitono-tono.
- C7#9#11: Escala disminuida, incluye una nota exógena (lab)

Esta sección representa en sí misma otra concepción de los recursos armónicos de Gnattali.

En el final del movimiento (ver Figura 37) está el enlace V – I con el acorde de Bb7#11 que resuelve en Eb. Luego el bajo descendente por semitonos, mismo recurso del ejemplo anterior, organiza una serie armónica que desemboca en el acorde de Fa mayor en primera inversión —¿resolución del acorde C7#9 presente varias veces en el movimiento?— para reposo final:

Figura 37

Partitura Gnattali, II mov., armonía final

Capítulo 2.5.4

Ejemplo 6

Gnattali, II mov, armonía final

Chord symbols: $Bb7(\#11)$, Eb , $E7(\#11)/D$, $Cm7/D_b$, B , Bbm , F

A continuación, se seleccionan tres ejemplos armónicos del tercer movimiento. Para el primero, se toma desde el 5to compás de la letra de ensayo A. Último compás del primer ostinato textual, luego el compositor *acomoda* las notas del ostinato a una armonía que va cambiando.

Figura 38*Partitura Gnattali, Concertino, III mov. Movido*

Capítulo 2.5.4 Ejemplo 7

Gnattali, Concertino, III mov. Movido

Chord symbols: $F7$, Eb^9 , $Dm7$, $C\Delta$, Bb^9 , B , $Ab\Delta\#11$

Aunque en el compás 18 lo corta, podrá observarse que continúa la misma rítmica y el mismo modo Fa mixolidio del ostinato. Los bajos de la armonía y la melodía del saxofón también pertenecen a Fa mixolidio. Una pequeña novedad, el si natural, corta el diatonismo modal que viene desde el comienzo del movimiento introduciendo una variante armónica que sorprende. Ese solo cromatismo cambia la percepción de la armonía hasta ese momento:

- Sobre Mi b lidio, el si natural cromatiza entre la 5ta y la 6ta, dando el color b6.
- En el Re menor, el si natural o sib es la diferencia entre el modo dórico y el modo eólico. Diferencia importante de apreciación.
- En el Do mayor pasan dos cuestiones: el mib de la melodía se percibe como una nota blues, aunque, como ya se dijo, forma parte del modo mixolidio de la melodía.

El si natural forma parte de la triada de mi menor de paso. Ese compás es el que más tenso suena de los tres, y resuelve en un claro IV grado del modo mixolidio Bb69. En el compás siguiente se corta definitivamente el ostinato sobre una sonoridad de Lab lidio dando lugar a una pequeña cadencia del saxofón.

El siguiente ejemplo del compás 70 tiene características de *Baião* —las cuales se analizan en el próximo capítulo—. Lo interesante aquí es cómo combina melodía y acompañamiento para generar una nueva armonía.

Figura 39

Partitura Gnattali, Concertino, III mov. Movido

Capítulo 2.5.4 Ejemplo 8 Gnattali, Concertino, III mov. Movido

The musical score is for Saxophone (Sax.) and Piano (N.R.) in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows a melodic line in the saxophone and a rhythmic accompaniment in the piano. A red circle highlights a note in the saxophone line, labeled 'nota blues?'. Above the saxophone line, 'Fa lidio' is written in red. Below the piano line, 'pedal sol - re' is written in red. The second system continues the melody and accompaniment, with 'Sol lidio dominante' written in red above the saxophone line.

El doble pedal rítmico sustenta en efecto dos armonías distintas pero afines (con notas en común). El Fa lidio contrasta con el Fa mixolidio central del 7/8, tiene una tercera menor que pusimos en un círculo y genera un efecto nota blues. Con un dibujo melódico similar a la frase anterior, aunque con diferencias,

la segunda frase comulga más fuertemente con el pedal y está completamente en el modo Sol lidio dominante. Dicha melodía del saxofón está construida con 2das. y 3ras. mayormente.

El último ejemplo de la armonía en estos grandes compositores es digno del final del capítulo. Se trata del tercer tema de este movimiento, que resulta algo *gershwiniano* por su parecido con *An American in Paris*. Gnattali superpone tres modos ligeramente diferentes ya que son todos del mismo eje modal.

Figura 40

Partitura Gnattali, *Concertino*, III mov. Movido

Capítulo 2.5.4 Ejemplo 9 Gnattali, *Concertino*, III mov. Movido

The musical score shows three staves: Saxophone (Sax N.R.), Piano Right Hand (N.R.), and Piano Left Hand (N.R.). The Saxophone part begins at measure 182 with a melody in F# major, labeled 'Fa lidio dominante'. The Piano part features a bass line in F major, labeled 'Fa mayor', and a right-hand accompaniment in F mixolydian, labeled 'Fa mixolidio'. Red circles highlight specific chords in the piano part, and red brackets indicate the modal sections.

La melodía del saxofón, que luego recrean las maderas, está construida íntegramente con el modo lidio dominante. Aunque el ritmo no está relacionado ni con el 7/8 —primer tema— ni con el *baião* —segundo tema—, el uso de este modo le da un aire nordestino —refiere a esta zona del Brasil—.

La capa del medio conecta tres compases de dos tiempos con un dibujo de negras en 3ras que alterna la séptima menor (mixo) con la séptima mayor, modo mayor o jónico. El bajo repite un diseño de dos compases en un claro modo mixolidio dando sustento a todo el pasaje.

Como ha podido observarse en el análisis, las cuatro obras para saxofón y orquesta de cámara emplean centros modales o tonales. En ese sentido, los recursos armónicos son variados y especialmente atractivos. Por tal motivo, se considera que cuando se expresa que una obra dada es *tonal* o *modal*, es realmente poco lo que se está describiendo. Los distintos recursos armónicos

vinculados a los ejes tonales-modales operan produciendo cierto ordenamiento de las alturas con resultados musicales completamente interesantes, diversos y novedosos. Estas cuatro obras lo demuestran, cada trabajo lleva la impronta distintiva de su compositor.

2.6 Consideraciones acerca del ritmo

No hay métodos canónicos para analizar el ritmo, atendiendo a que este parámetro es un ítem diferencial entre la música europea y la latinoamericana, donde la influencia de la música popular es gravitante.

2.6.1 Concertino de Ibert. Ritmo

En la entrevista con Claude Delangle (ver Anexo II) surge que el Concertino tiene una conexión con el Jazz, sin dejar de ser una obra clásica. Tratando de profundizar este concepto, por una cuestión histórica, se podría inferir que Ibert conoció el blues, el ragtime y el dixieland, subgéneros fundantes de lo que hoy se denomina jazz. Sidney Bechet vivió en París justamente alrededor de 1930 y era muy reconocido entre los músicos.

Está claro que el Concertino no tiene que ver con el swing, la corchea atresillada y ese estilo que comienza a desarrollarse en la década de 1930. Justamente otro ítem que destaca Delangle es la precisión en la notación (ver Anexo II). En la escritura de las Big Band ya se incluye la consigna “Swing” como indicación de carácter, lo cual implica toda una convención entre lo que se escribe y lo que suena.

Por lo tanto, resulta verosímil que Ibert haya tomado gestos rítmicos del ragtime. De hecho, la música de Scott Joplin (1868-1917), ampliamente difundida en partitura y el “*Golliwogg’s CakeWalk*” (1908) último movimiento de *Children’s Corner* de Claude Debussy (1862-1918) están escritas en 2/4. En este compás de 2/4, el ritmo va en corcheas y el contratiempo suele ser más agudo que el bajo, gesto similar al de la polka europea, pero en el ragtime hay más presencia de síncopas y ligaduras entre semicorcheas. En el primer movimiento del Concertino, Ibert desestructura las corcheas del acompañamiento repartiéndolas de modo más azaroso, sin embargo, está muy presente la síncopa de la segunda a la tercera corchea del compás, lo cual resalta el contratiempo.

Figura 41

Partitura Ibert, *Concertino, I mov.*

Capítulo 2.6.1 Ejemplo 1

Ibert, *Concertino, I mov.*

The musical score is for the first movement of Ibert's Concertino. It is written for saxophone, piano, and double bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The saxophone part begins with a circled '1' and a dynamic marking of *f sub. p*. The piano part features chords and arpeggios, with a dynamic marking of *p* at the beginning. The double bass part also features arpeggios and chords, with dynamic markings of *p* and *f*. The score is divided into four systems, each with staves for saxophone, piano, and double bass.

En su artículo, Londeix (2000) señala que los giros melódicos y rítmicos del Allegro con moto tienen una reminiscencia a la canción folklórica francesa *Fanfan la Tulipe* que también influenció la cuarta escena de *La Boîte à joujoux* de Claude Debussy.

Para estudiar el larghetto, Londeix propone escuchar el Adagio assai del Concerto en Sol Mayor para piano y orquesta de Maurice Ravel. Consideramos que la armonía que acompaña al saxofón en negras es un gesto también jazzístico trasladado al mundo de la música escrita. En el segundo movimiento de la Sonata para violín y piano (1927) de Ravel, *Blues*, hay también acordes en negras que despliegan ambos instrumentos. Sin embargo, el Larghetto del Concertino de Ibert es considerablemente más lento, *dolce* y *legato* que las obras de Ravel antes mencionadas.

Londeix (2000) asocia el Animato Molto con el carácter brillante de los conciertos de Mozart y el concierto para flauta del propio Ibert. Coincide con Delangle en nombrar los elementos del Jazz, llegando a sugerir escuchar los

tempi del *jazz de los años treinta*, sin embargo, al no precisar a qué elementos refiere, queda como una simple apreciación.

Este final está escrito también en 2/4, pero, comparado con el primer movimiento, tiene menos síncopas en las melodías y los acompañamientos. Otro detalle rítmico importante, que también lo diferencia del primer movimiento, es que prácticamente no deja de sonar todo el tiempo la subdivisión en semicorcheas, siempre algún instrumento sostiene esta figura. Sólo la sección orquestal anterior a la Cadenza tiene una parte en corcheas, y luego de la Cadenza hasta el final de la obra vuelven las semicorcheas ininterrumpidamente. Esta característica le da a la música una sensación de avance hacia adelante permanente.

2.6.2 Concerto de Glazunov. Ritmo

La cuestión rítmica no reviste en Glazunov un interés relevante. Sin embargo, es pertinente señalar que el sistema de sketches requiere dar un tempo y una subdivisión a cada sección, así como también algunas figuras rítmicas que las diferencian de las demás.

El allegro moderato de comienzo de la obra está mayormente subdividido en corcheas en el acompañamiento y en la melodía se destacan la corchea con puntillo-semicorchea y el tresillo de semicorchea que otorga cierto dinamismo, así como el uso de mordentes y apoyaturas.

En el Allegretto scherzando el saxofón subdivide en tresillos de corcheas y semicorcheas mientras el acompañamiento se mantiene en negras y blancas —excepto unas respuestas aisladas—. El *Poco più mosso* presenta el mismo criterio sobre un constante acelerando. Luego de un pasaje en tempo primo, crea un nuevo momento el Andante en 3/4 donde la melodía suma al fraseo tresillos de corchea, el acompañamiento es primeramente estático en negras y luego entrelaza varios contrapuntos de la melodía principal dando una nueva textura.

Continúa la sección “Con moto” que se ejecuta sin rigor en el pulso, donde el saxofón despliega arpeggios mayores en tresillos de corchea. Luego de una breve transición *andante sostenuto*, conecta con un Allegretto, siempre en tres tiempos, cuya melodía arranca en el segundo pulso del compás. Sucede una sección *molto rubato* con cambios de *tempi* y de tonalidad. Vuelve al tempo primo

para comenzar la cadenza. Una transición *accelerando* precede la novedad: el fugado allegro en 12/8. Dicha sección -de especial entramado contrapuntístico- superpone la subdivisión binaria a la ternaria en varias oportunidades y tiene varios cambios de tempo y carácter que conducen a un *accelerando* final.

Como señala Delangle (ver Anexo II), el estilo romántico de la obra crea la atmósfera para el fraseo del solista.

2.6.3 Fantasía de Villa-Lobos. Ritmo

Como se señaló al comienzo de este capítulo, la música latinoamericana es rica en recursos rítmicos derivados de su música popular. En Villa-Lobos, estos gestos están particularmente imbricados con la tradición europea, señala en la entrevista Heimann Pais (ver Anexo III).

En esta sección nos proponemos destacar algunos ejemplos rítmicos del primer movimiento de la Fantasía que están conectados con elementos de la música popular.

Para este primer ejemplo superponemos los compases número 7 y 8 a un entorno de samba con pandeiro, tamborín y zurdo. Normalmente el samba está en 4 tiempos, el zurdo marca el primero y el tercero con un golpe apagado y el segundo y cuarto dejando vibrar el parche todo el tiempo. Villa-Lobos adapta el patrón a tres pulsos de blanca y agrupa la zona aguda de a tres. En el ejemplo el pandeiro subdivide y el tamborín marca la primera de cada tres. En el compás siguiente (silencio de negra, tres negras en octavas) el zurdo hace una subdivisión binaria muy común en los finales de frase del samba.

Figura 42

Villa-Lobos, I mov. Animé

Capítulo 2.6.3 Ejemplo 2

Villa-Lobos, I mov Animé

Tambourine

Pandeiro

Surdo

El segundo tema del primer movimiento de la Fantasía remite al género popular *choro canção*, si bien Villa-Lobos lo escribe al doble en 2/2, suele escribirse en pulsos de negra lento. En el ejemplo siguiente se lo compara con *Carinhoso* de Pixinguinha para notar la similitud de carácter.

Figura 43

Villa-Lobos, *Fantasia*, I mov.

Capítulo 2.6.3 Ejemplo³

Villa-Lobos, *Fantasia*, Ier Mov.

5 Moins

9

16

Pixinguinha, *Carinhoso*

Además del ritmo idéntico, el reposo de la frase en la nota larga también es una característica del *choro canção*. En esa nota larga la atención se dirige al acompañamiento y suele haber movimientos cromáticos en la armonía. Como ya se señaló, lo interesante es que Villa-Lobos acompaña esta melodía de una manera inesperada.

El segundo movimiento tiene desde el punto de vista rítmico, una melodía donde el fraseo parece estar escrito, ya que hay valores largos ligados a la primera de un grupo de valores cortos de todo tipo: tresillos de corchea, semicorcheas, seisillos de semicorchea y fusas. Los grupos de cuatro semicorcheas con diseño melódico descendente son el ritmo que prevalece. La melodía está acompañada por valores secos y cortos cuando la expone la viola, y cuando entra el saxofón se inicia un ostinato —pedal de quinta y corcheas en el modo lidio dominante b_6 , como se señaló en el capítulo anterior— que llega hasta el final del movimiento, con alguna breve interrupción. Este tipo de rítmica es muy usual en los compositores llamados impresionistas: Ravel —ver el Concierto en Sol para piano y orquesta, segundo movimiento, a partir de la entrada de los seisillos de semicorchea— y Debussy —Preludios para piano—.

El ritmo del tercer movimiento es muy original. En 7/4, con una subdivisión casi constante en corcheas y un motivo temático distintivo. No hay certeza respecto de si esto responde a alguna tipología étnica del Brasil.

2.6.4 Concertino de Gnattali. Ritmo

La estética de Radamés Gnattali está vinculada en forma directa a los géneros de la música popular, aunque Heimann Pais señala que la fusión con la música académica no es tan *perfecta* como en Villa-Lobos (ver Anexo III). Se considera que el estilo rapsódico, donde un género popular no dura toda la pieza, sino que alterna cadenzas, cambios de tempo y distintos patrones rítmicos, genera en la audiencia un movimiento constante en la atención que no es usual en la música popular. Esta postura es totalmente consciente en el compositor, para su música de concierto Gnattali elige una paleta de recursos rítmicos rica y fluctuante.

Figura 44

Gnattali, I mov. Allegro spiritoso

The image displays a musical score for the first movement of Gnattali's piece, 'Allegro spiritoso'. It consists of three staves: a piano part (treble and bass clef), a snare line (snare drum), and a surdo (surdo drum). The time signature is 2/4. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The snare line and surdo part provide a rhythmic accompaniment. A section labeled 'B' is indicated above the piano staff. The surdo part is marked with 'x' for the first beat and a note for the second beat, indicating a specific rhythmic pattern.

Aquí Gnattali realiza su acompañamiento de cuerdas con el ritmo que hace el tambor en la marchinha de carnaval. El bajo copia el diseño del Surdo, cuyo primer tiempo es seco -frenado con la mano-y en la segunda negra el parche vibra el tiempo entero, reflejando dicho gesto con una nota más grave en el registro, que muchas veces es la quinta del acorde.

En el segundo movimiento están presentes muchos de los gestos del *choro canção*. En principio, el contrabajo imita patrones que hace el pandeiro en el parche, y en el acompañamiento de la sección de la letra B, solo por cinco compases se observa un diseño similar al de Villa-Lobos —en el segundo tema del primer movimiento de la Fantasía— que retoma en algunos momentos.

El tercer movimiento tiene tres *grooves* bien diferenciados, curiosamente los tres están acompañados por ostinatos rítmico-melódicos. El principal en 7/8, el baião nordestino (ver Figura 45), el tema de la Figura 40 en 2/4 con frases agrupadas de a tres compases.

Figura 45

Gnattali, III mov. Movido

156

Sax

Triangle

Wood Blocks

Surdo o Zabumba

Se observa claramente que las maderas graves hacen el dibujo rítmico del instrumento de parche típico del nordeste del Brasil: zabumba. El triángulo toca todas las semicorcheas apagadas menos la que coincide con el contratiempo de corchea. La melodía del saxofón está pensada con el ritmo del triángulo, y el diseño melódico tiene una subida arpegiada con silencio en la primera semicorchea y luego transporta tres veces descendentemente un dibujo similar.

Como eximio arreglador de música popular que fue Radamés Gnattali — escribió más de 10.000 arreglos documentados—, manejaba perfectamente la cuestión del *groove* (Barbosa & Devos, 1984). Evidentemente, en su música de concierto decide mostrar una paleta de recursos mayor, por eso esta obra y otras que mencionaremos más adelante muestran más cambios de tempo, compás y patrones rítmicos, referidos o no a la música popular brasileña.

2.7 Lo fraseológico / melódico

La propuesta es recapitular poniendo particular atención a los giros melódicos presentes en los trabajos citados, haciendo mención del gesto distintivo de cada motivo. A tales efectos, se transcribe sólo los comienzos de melodía del saxofón.

Figura 46

Ibert, Concertino, I mov.

Capítulo 2.7 Ejemplo 1

Ibert, Concertino, Imov.

1 **Allegro con moto**
sax *f* *sub. p*

6 **Larghetto**
p

Animato molto
p

Luego de una introducción en la zona de la dominante, ampliada con varias escalas disminuidas, trémolos no diatónicos y cambios de compás, emerge el tema principal del Allegro con moto subdividido en semicorcheas y corcheas, con muchas síncopas y ligaduras de nota. Esa rítmica tan singular hace que cada vez que aparece a lo largo del movimiento se haga inconfundible. Ibert lo repite en la exposición y, para redondear la presentación de este primer tema, en el número 5 de ensayo repite varias veces la cabeza del motivo.

El contraste con el segundo tema es total —número 6 de ensayo—, este tiene valores largos e incluye saltos de quinta que dan impulso a la melodía. La primera vez que aparece en el saxofón está acompañado en corcheas, aplacando el remolino que genera el primer tema. Luego lo tocan las cuerdas y el saxofón acompaña en semicorcheas. En los números 16 y 17 Ibert desarrolla una lúcida sección de estrechos basada en el primer tema y en el número 18 reexpone.

El segundo movimiento larghetto tiene una melodía con carácter de improvisación y poca repetición motivica. No obstante, el saxofón comienza solo con un gesto de segunda menor descendente que repite tres veces y a la tercera sigue desarrollando, luego suceden dos compases similares: igual ritmo, primer intervalo igual y luego copia la dirección de los intervalos. Esta sutil manera de conectar el discurso melódico se sostiene durante todo este movimiento lento.

Attaca el Animato Molto con el motivo en semicorcheas y la quinta de una escala mayor de pivote; luego de dos exposiciones en la tónica (orquesta) y en la quinta (saxofón), se establece un juego entre saxofón y orquesta con dicho motivo de un compás y liquida la exposición de este primer tema.

Para el concierto de Glazunov elegimos solo dos melodías, el tema principal y un desarrollo del tercer tema (en el análisis morfológico figura como “nuevo tema”, compás 85, número de ensayo 11) en tres tiempos en la tonalidad de mi menor que Glazunov realiza en el número de ensayo 17 (ver Figura 47).

Figura 47

Glazunov, Concerto

Capítulo 2.7 Ejemplo 2 Glazunov, Concerto

1 *Allegro moderato*

Sax

17 *Piú mosso Allegretto*

La introducción comienza con la cabeza del tema menos adornada, en ese sentido podríamos afirmar que está toda desarrollada de ese modo, combinando giros melódicos del tema. Por tal procedimiento, cuando entra el saxofón, la melodía de él ya resulta familiar. Los mordentes, el saltillo (corchea con puntillo y semicorchea) y los tresillos de semicorcheas dan más actividad al solista y logran instalar los giros melódicos que serán empleados en todo el concierto.

Glazunov retoma los giros de esta melodía de estilo romántico: por ejemplo, en el número de ensayo 3 duplica el ritmo conservando los intervalos del primer tema y del comienzo de la obra. En el número 21 aparece también la cabeza del tema, como así también —con el ritmo ampliado— en el número 27, en el 41 y en el 48. Nunca la repetición es textual, pero Glazunov nos “*recuerda*” el tema principal durante toda la obra.

Algo similar ocurre con el tercer tema, pariente del primero, que aparece por primera vez en el número de ensayo 11. En el compás 125, Glazunov imita la cabeza del motivo y desarrolla hacia otro lugar (ver Figura 47), en el número 33 aparece también este tema de manera soslayada. En síntesis, el sistema de sketches que otorga variedad de *tempi* y atributos a las distintas secciones se ve a su vez conectado por los gestos de los temas principales.

En Villa-Lobos cada melodía tiene una personalidad diferente y bien definida.

Figura 48

Villa-Lobos, *Fantasia*

Capítulo 2.7 Ejemplo 3 Villa-Lobos, *Fantasia*

Sax

Animé

2

5 Moins

3

3

3

3

3

2 Lentement

3

3

3

3

3

9 Très Animé

sfz *mf* *sfz* *mf*

En la Figura 48 se muestran los dos temas del primer movimiento y las cabezas de los temas fundamentales del segundo y tercer movimientos. La obra *attacca* con una seguidilla modulante de corcheas agrupadas de a tres con características de Toccata de Bach, en lo que refiere a concitar la atención de entrada. Luego el saxofón alterna con las cuerdas el tema principal basado en simples arpeggios de tónica y dominante (cuatro grupos de tres corcheas sobre tres pulsos de blanca) y el compás subsiguiente de 2/2, donde algún instrumento hace un gesto de octavas.

Villa-Lobos pasa directamente al segundo tema y no vuelve al 3/2 – 2/2. Este segundo tema es cantáble y el tempo ligeramente más lento, ya hemos mostrado sus características en capítulos anteriores derivadas de gestos de la música popular.

El segundo movimiento tiene una atmósfera completamente distinta y da lugar al fraseo del solista. El número final contrasta con los dos anteriores por

sus corcheas marcato y tiene un tema fácilmente identificable que reaparece en todos los instrumentos constantemente.

Para el Concertino de Gnattali se consigna un tema del primer y segundo movimiento y los tres temas diferenciales del tercero.

Figura 49

Gnattali, Concertino

Capítulo 2.7. Ejemplo 4 Gnattali, Concertino

[H] Allegro spiritoso

Saudoso

Movido
p

Meno
72
mf

Tempo Primo
182
mf

El tema principal del primer movimiento está basado, como ya dijimos, en la marchinha de carnaval. En el caso estricto de la melodía, Gnattali saca la semicorchea de la cabeza del tema, que queda solo en el acompañamiento; con lo cual el tema queda expresado en negras y corcheas con acentos y síncopas. Esa pequeña simplificación del ritmo, le da a la melodía una característica singular. Si relevamos cuantas veces aparece ese motivo de dos compases a lo largo del movimiento, contabilizamos 10 oportunidades, sin contar las variaciones de las cuerdas en el compás 180 alrededor de la letra **J** de ensayo. Concluimos en lo efectivo de ese gesto musical y la manera en que el compositor lo dosifica.

El Saudoso tiene una impronta parecida al segundo movimiento de Villa-Lobos, si bien la armonía es mucho más indefinida y no hay un acompañamiento que se sostenga durante muchos compases. La manera en que la melodía flota sobre las ideas que la respaldan sorprenden durante toda la pieza. El gesto melódico que más se destaca es el comienzo del motivo —dos fusas y corchea con punto—. No suele ejecutarse con rigor metronómico absoluto.

Como ya se hizo mención, la melodía sobre compás de 7/8 en modo mixolidio del tercer número de la obra, tiene la huella del estribillo de la forma rondó. Lo interesante es que el compositor alterna esta música con secciones con carácter completamente distinto. Por un lado, el *baião nordestino*, cita muy corta sin desarrollo, pero con gran interés musical; por otro, un acompañamiento en negras y corcheas sobre ostinato de 3 compases de 2/4 que sustenta la melodía del ejemplo en Tempo Primo (corchea=corchea).

El relevamiento simultáneo de las melodías de las cuatro obras devela mucha solidez de parte de los compositores en su construcción, así como también la capacidad de generar diversos gestos musicales de clara individualización.

2.8 Recursos tímbricos e instrumentación

Con respecto a los timbres y texturas orquestales empleados, las cuatro obras presentan similitudes y diferencias entre sí. Estas serán analizadas sobre la base de los esquemas propuestos por Walter Piston en *Orquestación* (Piston, 1984).

Para este punto la propuesta consiste en destacar algunas secciones cuya orquestación representa interés para el análisis. No se sumarán ejemplos en este apartado, sino que se identificarán con letras y números de ensayo y de compás, solicitando al lector cuente con los scores para mejor comprensión de lo expresado.

Dada la escritura contrapuntística de la mayor parte de las obras, las reducciones para piano son difíciles de hacer y de ejecutar. Muchas veces quedan líneas de pasajes enteros sin tocar por imposibilidad técnica o tiempo de estudio del pianista. Por ello se pondrá el foco en la escritura orquestal, sus texturas y detalles de instrumentación.

2.8.1 *Concertino de Ibert. Orquestación*

La orquestación² de Jacques Ibert es rica en detalles y depurada, las texturas están pensadas cuidadosamente. Se involucra a todos los instrumentos sólo en secciones cortas, prefiriendo acompañar al solista con distintas texturas no muy densas. Si bien está pensada para once instrumentos que acompañan al saxofón, la partitura indica que las cuerdas pueden ampliarse para lograr una sonoridad más orquestal.

Este primer movimiento sostiene el pulso y su subdivisión con todos los instrumentos, incluso el solista. Es por ello que se considera de importancia hacer una ejecución muy precisa rítmicamente, hay sólo dos *rallentandi* indicados en la partitura.

En la introducción de la obra, a modo de gran llamada en la zona de dominante, luego de una entrada en cuerdas solas, se observan tres texturas superpuestas:

1. Las maderas desarrollan un tremolo de 2das y 3ras. La armonía es G7b9, aunque la flauta toca la 7ma mayor y la novena mayor para “ensuciar” el acorde.
2. Metales tocan una melodía que sobresale casi homofónica —se separan sólo en el cuarto compás—.
3. Cuerdas en pizzicato *sforzato*. Los violines tocan acordes de tres notas cada uno que forman G7. Viola y cello —doble nota— forman el acorde de Db. Ambos inscriptos en la escala de Sol disminuido 7ma.

Dos compases antes de la entrada del saxofón las maderas desarrollan melodías en semicorcheas con la escala Sol disminuido 7ma. Un compás antes las cuerdas vuelven al arco sumando una melodía sincopada al crescendo general.

El segundo tema cantábile, número de ensayo 6, el saxofón es acompañado por segundo violines y violas *spiccato* y chelos haciendo los bajos

² Video score orquestal <https://www.youtube.com/watch?v=WAVX2WI-Gkc> (Gianopoulos, 2018).

legato en blancas. Un detalle interesante de esta sección es el fagot con un contracanto de relleno *legato* en el registro agudo. En el número de ensayo 7, las violas pasan a reforzar la idea de los chelos y se suman los primeros violines *spiccato* con los segundos. De esta manera toda la sección tiene un tipo particular de textura.

En la escritura de las cuerdas se pueden observar acordes de dos, tres y cuatro notas y la alternancia de arco y pizzicato empleando un golpe de arco distinto en cada compás —ensayo 9—. En el 3er y 4to compás del número 10 puede observarse en violines y viola un efecto que podría denominarse de *guitarra española* por la rítmica y la triple cuerda en pizzicato.

Cuando vuelve a aparecer el segundo tema, esta vez en las cuerdas agudas, flauta y oboe hacen el *spiccato/staccato*, contrabajo pizzicato, chelos *staccato* en doble cuerda y el saxofón hace una línea en semicorcheas en dinámica piano. Toda una nueva textura.

En las distintas entradas del tema principal, en número de ensayo 16, antes de reexponer en el saxofón, aprovecha la paleta de colores al máximo, los distintos instrumentos van tocando la melodía sucesivamente: fagot, clarinete, oboe y violines.

El *tutti* orquestal del ensayo 22, antes que el saxofón haga su intervención final, está construido del siguiente modo:

- Flauta, oboe y violines en unísono con un motivo repetitivo derivado del tema.
- Clarinete, corno y viola acompañamiento con la síncopa.
- Fagot, Chelo y Cb: bajos en negras.
- Trompeta nota larga en registro sonoro, luego se suma al corno en corcheas *staccato*.

Luego el saxofón es acompañado por unos pocos vientos en su última intervención virtuosa. El final tiene un gran unísono de las cuerdas, trémolos en las maderas agudas y el saxofón y nota larga fortepiano crescendo en fagot y metales.

En el *Larghetto* están magistralmente administrados los recursos. Inicialmente, saxofón solo, luego acompañado sutilmente por las cuerdas en negras. En el ensayo 25 se suma la trompeta con sordina en registro medio con

un contracanto con valores largos, es el momento donde el saxofón suma tensión y pasa al registro agudo —opcional sobreagudo—.

El solo orquestal se divide en tres secciones. A partir del número 26, durante ocho compases, las maderas agudas cantan la melodía, en 3ras y 8vas básicamente, fagot notas largas en registro agudo, corno y cuerdas —sin contrabajo— alternan las mismas negras ininterrumpidas del acompañamiento. Cuatro compases antes de 27, cantan las cuerdas agudas, se suman chelo y contrabajo; fagot y metales sostienen el acompañamiento de negras y blancas que antes hicieron las cuerdas. En el final del número —sin cuerdas—, con total sutileza, oboe, saxofón y clarinete dialogan sobre los metales pianísimo.

El primer tema del Animato Molto es ejecutado por los violines acompañados por el resto de las cuerdas staccato. Cuando lo toma el saxofón a la quinta lo acompañan las maderas agudas. Es decir, Ibert separó por familias la exposición. En el número 29 pasan a acompañar al saxofón las cuerdas en pizzicato generando una nueva textura. Antes del número de ensayo 30 se establece un colorido diálogo melódico entre maderas, saxofón y cuerdas.

El segundo tema —número 30— es acompañado sutilmente por el clarinete en semicorcheas y los bajos del fagot, sección en trio que contrasta con la instrumentación anterior más espesa. Ocho compases antes de 31, se van sumando algunos instrumentos apoyando que el saxofón aumenta la actividad rítmica a semicorcheas perpetuas.

En el 31 vuelve a bajar al trio clarinete, saxofón y fagot. Vuelve a producirse un crescendo sumando instrumentos y actividad rítmica que desemboca en un solo orquestal —ensayo 32—. Lo interesante de este solo orquestal es que el dibujo principal en semicorcheas se alterna entre viola, chelo y contrabajo con violines y maderas agudas, con lo cual hay un logrado balance. No se le exige a un mismo grupo sostener toda la idea de evidente desafío técnico —procedimiento de relevo—. El resto de la orquesta toca las melodías de valores rítmicos más largos, el segundo tema variado es desarrollado por trompeta, fagot y corno con efecto de canon, esta textura resulta muy efectiva, sin sobrecargar el desempeño de ningún instrumentista.

Dicha técnica de relevo puede observarse claramente en el número 33. El saxofón viene desarrollando un exigente pasaje en semicorcheas, cuando

descansa en una nota larga, clarinete y fagot contestan en corcheas staccato y las cuerdas se relevan en pizzicato de semicorcheas, un efecto casi de arpa. La nueva exposición del tema es confiada primero a la flauta, luego violines y viola *detaché*.

Otra textura interesante de señalar es en el número 37, donde todo el acompañamiento es en contratiempo. Viola y chelo en pizzicato con trompeta y corno con sordina luego los violines hacen acordes pizzicato de tres notas cada uno.

Cuatro compases antes de 38, y a lo largo de todo ese número, los timbres orquestales se alternan produciendo una textura liviana y colorida con la cabeza del segundo tema que se va alternando canónicamente. Se incrementa la actividad rítmica en particular en maderas para desembocar en la *Cadenza* del saxofón. Luego corresponde la reexposición de ambos temas de la forma sonata en la misma tonalidad La mayor.

En la coda —ensayo 45—, el saxofón alterna pasajes virtuosísticos en semicorcheas con la orquesta contestando en la misma subdivisión con gestos de la cabeza del primer tema de la sonata. En el final, maderas agudas y saxofón se juntan en un trémolo —como al comienzo de la obra— sobre nota larga de los metales. Luego de un pequeño solo, la orquesta resuelve homofónicamente en el último pasaje.

Como síntesis de la manera de orquestar de Ibert, se destaca la alternancia de secciones tutti con instrumentaciones muy livianas, aprovechando las posibilidades instrumentales, en especial de las cuerdas, acompañando al saxofón con un óptimo balance acústico, sin que el solista se tenga que esforzar para sobresalir.

2.8.2 Concerto de Glazunov. Orquestación

El Concerto³ de Glazunov es la única obra de las seleccionadas que acompaña al saxofón con orquesta de cuerdas. El compositor aprovecha al máximo distintas texturas orquestales, contrapuntos, imitaciones, *divisi* para

³ Video Score orquestal <https://www.youtube.com/watch?v=bh3O2UyH1iA> (Cha, 2020).

disponer de más voces, unísonos y demás recursos que a continuación se enumeran.

Los primeros cuatro compases son un unísono en octavas de las cinco familias de instrumentos, cada una en un registro grave cómodo. Los seis compases sucesivos son un contrapunto a cuatro partes con gestos imitativos de gran efecto. Nótese detalles como el *divisi* en los contrabajos para que algunos sostengan la nota y otros corten seco, delimitando una nueva sección; en los chelos el *divisi* funciona para sostener dos compases y medio el pedal de dominante junto a los contrabajos, mientras la otra mitad hace una melodía contrapuntística ascendente. Toda esta sección es *in crescendo*, generando la expectativa para la entrada del saxofón en la tónica.

En el número de ensayo 1 entra el saxofón. Si bien el acompañamiento se mueve armónicamente en pulsos de blanca y/o negra, la escritura ligada, dejando pulsos con silencio y sin repetir una figura rítmica determinada, da un carácter de sostén ya que no se percibe la pulsación. Este recurso es aprovechado por Glazunov en algunas secciones a lo largo de toda la obra.

Esta primera sección es sin contrabajos, un detalle de categoría es la imitación que hacen los chelos del gesto rítmico-melódico —corchea con puntillo y dos fusas— del saxofón tres compases antes del número 2. A partir de 2 se incorpora el ritmo de corcheas en las líneas de las cuerdas produciendo el efecto de líneas contrapuntísticas que acompañan a la melodía de manera más rica, con aproximaciones cromáticas, notas de paso o mordentes.

Concluyendo esta sección, sobre la nota larga del saxofón, incrementa la textura con *divisi* en primeros violines, violas, chelos. La voz superior de cada *divisi* hace una cita canónica a la melodía principal. Los contrabajos se suman en el último compás antes de modular.

En el número 3 el saxofón tiene más actividad rítmica, las cuerdas vuelven a acompañar en negras, excepto cuando imitan el saltillo del saxofón o en el pasaje de chelos en semicorcheas que desemboca en re. En el número 4 se destaca un solo de viola que dialoga imitativamente con el saxofón. Los violines liquidan la sección recordando la melodía principal.

En el número 5, *Allegro scherzando*, el saxofón cambia el carácter con subdivisión ternaria. Sin embargo, el acompañamiento es similar al principio. Al

final del número 6, los primeros violines dialogan con el saxofón de modo imitativo en semicorcheas.

Recién en el número 7 las cuerdas en pizzicato toman un rol de marcación de la pulsación de manera más definida por un corto período. En 8 incorporan la división dos corcheas-negra acentuadas para acompañar al saxofón en semicorcheas en el *Poco piú mosso* que termina *Vivo*. La división negra ligada a corchea y silencio de corchea contribuye a la claridad en el sentido de pulso, para que el saxofón *calce* su escala cromática descendente. Violines, violas y chelos terminan la sección con un acorde *sforzato* en pizzicato de cuatro y tres notas respectivamente.

La sección 9 presenta una orquestación similar al comienzo de la obra. En el número 11 en 3/4, las cuerdas no tocan el *downbeat* y Glazunov pide expresamente la segunda negra del compás desde la punta del arco. En el número 12, violines y violas desarrollan líneas más independientes que incluyen trinos y divisiones de tresillo de corchea y semicorcheas. En la sección 13, chelos en pizzicato y el resto notas largas con arco. El *Con moto* alterna notas largas con pequeñas frases que *asoman* en los huecos que deja el saxofón, una cuestión importante de esta sección es que no puede ser ejecutada muy *a tempo*, solista y director van calzando los discursos. En el tercer compás de 15, *agitato poco*, las cuerdas tocan negras lo que hace más fácil la coordinación con el solista de saxofón.

A partir de 17, si bien las cuerdas graves tocan notas largas pedales, el ritmo de negras y corcheas deja clara la pulsación. En el cuarto compás de 18 hay otro detalle de categoría en las violas: adelantan la rítmica que va a tocar el saxofón en el *elevare* del compás siguiente.

En el *Pasionato*, que arranca cuatro compases antes de 20, se repite el recurso de notas tenidas y cuerdas graves en pizzicato indicando el ritmo de corcheas. Cuerdas con sordina acompañan al saxofón a la entrada de la *Cadenza*. Para cerrar la *Cadenza*, los chelos presentan la melodía que luego el saxofón copiará sumándole la novedad de las octavas y el staccato. En el final de esta sección de octavas del saxofón acelerando, los chelos en pizzicato sostienen el pulso de negras y las cuerdas más agudas con sordina hacen una

armonía a cinco partes con acordes en valores más largos aprovechando los *divisi*.

Números 24, 25 y 26 son un fugado que encabeza el saxofón y luego van entrando primeros violines y chelos en octavas con los contrabajos. A partir del número 27 se superponen la subdivisión ternaria con la binaria del pulso produciendo una ambigüedad rítmica que hace al 12/8 de esta sección menos pronunciado y más *relativo*. Esto ocurre en todas las voces, la actividad sigue siendo muy contrapuntística; la parte de cuerdas no se percibe como un simple acompañamiento, sino que sigue teniendo características de fuga —aunque no estricta en formato—. El saxofón y los segundos violines dialogan con valores largos, mientras las cuerdas graves proponen dos gestos melódicos diferentes.

En el 28, primeros violines hacen la melodía que antes tocaron las violas a la cuarta. En el 29 los violines vuelven a empezar con ese gesto y el saxofón lo retoma dos compases después. Mientras tanto otros contrapuntos funcionan en las otras voces. En 30 el saxofón hace una breve cita de la melodía principal.

En 31 las voces retoman cierta homofonía, cuerdas agudas con 3ras en *divisi* siguen la subdivisión ternaria, mientras las graves acompañan también con valores más grandes generando también con *divisi* un interesante desarrollo armónico. En 33 se escucha más definida la subdivisión ternaria mientras el saxofón recrea el tercer tema (ver Figura 4). Siguen texturas similares *in crescendo* hasta 36, donde el saxofón irrumpe con trinos sobre las capas más cargadas de toda la obra: tresillos en terceras en violines, dobles cuerdas en chelos y violas, más contrabajos, todo fortísimo. En el 37 el saxofón recrea el segundo tema virtuosístico de la sección en Sol menor —número 5—, se alternan en la escritura compases de 4/4 y 12/8 sin modificar el pulso simplemente para facilitar la subdivisión.

En el tercer compás de 39 se termina el contrapunto, las cuerdas vuelven a marcar el pulso en pizzicato. Número 40 interesante pasaje imitativo en las cuerdas que alivianan la textura. A partir del 41, se retoma una textura más abigarrada, algunas cuerdas subdividen en semicorcheas, otras en tresillos, el saxofón canta con valores más largos.

En el 43, anunciando el final, retoma la actividad de trinos y frases virtuosas en semicorcheas el saxofón y las cuerdas toman un rol de acompañamiento en

blancas y negras ocupando gran parte del registro mediante *divisi* en octavas. En 47 vuelve el acompañamiento con valores largos y cantábiles, aunque en 49 retoma una singular homofonía en enérgicos tresillos de corchea con violines y violas en tresillos doble cuerda. En 50 violines y violas vuelven a subdividir en semicorcheas. En 52 y 53 se destacan trinos y tresillos. En 54 sobre las negras de saxofón y cuerdas agudas, chelos y contrabajos desarrollan escalas descendentes en semicorcheas y tresillos de corchea; saxofón hace tresillos sobre notas largas de las cuerdas y para finalizar un pasaje virtuosístico con las cuerdas marcando el pulso y un tresillo final.

Si comparamos la escrita de Glazunov con la de Ibert, el compositor ruso realiza texturas mucho más densas en cantidad de notas y ritmos. Asimismo, muestra recursos muy originales que aprovechan al máximo las posibilidades de la orquesta de cuerdas.

2.8.3 Fantasía de Villa-Lobos. Orquestación

La decisión de Villa-Lobos de reforzar la orquesta de cuerdas con tres cornos franceses dio una peculiar personalidad a la ampliamente difundida Fantasía⁴. Los cornos realizan distintas funciones orquestales, doblan algún pasaje —unísono o a voces— de las cuerdas o el saxofón, pero sobre todo robustecen la armonía.

En el comienzo, la llamada multimodal —ver apartado de la armonía— en corcheas staccato es desarrollada por los primeros violines. Segundos violines, violas y chelos se relevan para doblar a la octava; primera curiosidad, Villa-Lobos hubiera podido relevar también a los primeros violines, sin embargo, evidentemente confía en que ellos son los que mejor *defienden* el pasaje.

En el *sforzato* del compás 4, el primer corno duplica a los violines ya que es un efecto que le va muy bien a ese instrumento. Luego los violines tocan el motivo arpegiado sobre el resto de las cuerdas pizzicato. La entrada del saxofón en número de ensayo 1 es con el gesto de octavas en 2/2 que dará identidad a este tema y será ejecutado también en cuerdas exclusivamente con las notas sib – mib – lab —dominante, tónica, subdominante—. Sobre esta idea general, el

⁴ Video score orquestal https://www.youtube.com/watch?v=txSb_cKXR_U (Languido, 2023).

saxofón copia los motivos de las cuerdas o realiza diseños originales en tresillos o seisillos de corchea y notas largas, los cornos refuerzan la armonía con acordes a tres voces. Un compás antes de 3, los cornos tocan por única vez el diseño de corcheas agrupadas de a tres relevándose junto a chelos y contrabajos, se suma la dificultad del *rallentando*. Ese pasaje suele costar mucho a las orquestas, no está mal orquestado, pero es difícil.

La nueva textura orquestal en 5, con el nuevo tema y cambio de carácter, es particularmente interesante:

- Primer corno sostiene una nota como colchón. Segundo corno va con las cuerdas agudas.
- Los bajos están doblados de modo tal de tener ataque y sostenimiento simultáneamente. (Chelos sostienen y contrabajos pizzicato).
- Violines con armónicos pianísimo y violas arman los acordes del contratiempo.

Como se afirmó previamente, es una armonía abierta, con la consiguiente dificultad para afinar. Siete compases antes del número de ensayo 6, los violines están escritos *divisi* a dos octavas de distancia. Viola y segundo corno dan más movimiento rítmico a la línea contrapuntística. Esta decisión de registro deja el espacio para que el saxofón cante sin ser “molestado”.

El manuscrito original, que está todo un tono ascendente, dice saxofón soprano, luego en la edición se agregó como opción que el solista pudiera ser también saxofón tenor. Si bien la obra funciona muy bien con el saxofón tenor, detalles de registro como el que se está narrando, hacen pensar que el registro del saxofón soprano coincide con los espacios que Villa-Lobos piensa en la orquestación.

En el número 6, los violines tocan la melodía con carácter de *choro canção* y el saxofón pasa a virtuosos arpeggios en semicorcheas. En el cuarto compás de 6 se da un verdadero cambio de textura orquestal:

- Contrabajos, nota tenida con arco
- Chelos, corcheas staccato con arco
- Violas y cornos, acompañamiento armónico con valores largos.

En el elevare del séptimo compás de 7, se define una nueva textura. Saxofón por primera vez homofónicamente con los cornos y toda la cuerda con

valores largos. Nuevamente queda claro que Villa-Lobos distribuye violines y violas en un registro agudo por arriba de saxofón y cornos.

En el número 8, vuelve a cambiar la textura. Saxofón vuelve a los *arpeggios virtuosos*, cornos acordes de triadas en negras y corcheas, cuerdas agudas — violines *divisi*— corcheas staccato en registro agudo. Chelos, nota larga con armónico natural —en el manuscrito original es un armónico artificial un tono arriba— y contrabajo toca solo una nota a tierra cada dos compases.

El tema del saxofón en número 9 es bien definido y cantábile, la orquestación de acompañamiento vuelve a modificarse: violas y cornos hacen armonías en redondas y blancas; chelos y contrabajos en octavas con un ritmo acéfalo de negra y corchea staccato; violines rellenan con imitaciones de la melodía del saxofón.

La textura orquestal se modifica sustancialmente en el número 13. Saxofón y primer corno sostienen una nota larga unísono; violines en terceras recrean el gesto del tema principal y el resto de la orquesta sostiene una armonía diatónica en blancas para entrar a la reexposición textual del tema.

Hacia el final del movimiento, la orquesta acompaña de modo homofónico con valores largos excepto unas cortas intervenciones:

- Compás segundo de 16 todos los instrumentos —menos contrabajos— atacan *sforzato* y luego *pianísimo* súbito. Cuerdas graves se alternan en postas con una frase en tresillos sobre nota larga del saxofón.
- Alrededor de número 17 violas y chelos contestan al saxofón imitativamente.
- Quinto compás antes del final el saxofón sostiene una nota larga y toda la orquesta hace una frase temática armonizada por movimiento contrario de las voces haciendo uso del *divisi* en violines y chelos.

El segundo movimiento *lento* comienza con el solo temático de viola y el resto de la orquesta sin el solista hace unos acordes piano en registro grave que son casi *clusters*. La última sección en semicorcheas del solo de viola es acompañada por chelos y contrabajos en octavas en registro grave, haciendo negras ligadas de a dos, *pianísimo*.

La textura que acompaña al saxofón en su entrada del número de ensayo 2, es compleja y consta de cuatro elementos:

1. Cornos en triadas con poco movimiento de las voces, ritmo de negras corcheas y blancas.
2. Violines y parte de las violas en semicorcheas staccato.
3. Contrabajos divisi redonda en quinta justa lab – mib. La otra parte de las violas también toca una redonda con la #11 re.
4. Chelos ostinato en corcheas con tónica y quinta del acorde que dura once compases.

Esta textura se sostiene con ligeras modificaciones hasta el cuarto compás del ensayo 3. Allí el primer corno sostiene una nota larga y el resto de la orquesta homofónicamente acompaña con acordes cortos en *mezzoforte*, textura que recuerda el primer acompañamiento del solo de viola. Armonía y melodía cambian por cuatro compases.

En el tercer compás del número 4 vuelve melodía, armonía y textura orquestal del número 2, aunque con ligeros cambios. Luego, durante tres compases, empezando uno antes de 6, cornos, segundos violines, violas y chelos hacen un dibujo en corcheas ligadas y los bajos cambian la línea melódica y la armonía para volver en el segundo compás de 6 a la quinta lab – mib. Allí las cuerdas agudas acompañan los seisillos del saxofón con tresillos de corchea. En los compases siguientes los cornos hacen lo propio con estos ritmos y tresillos de negra. Todos se juntan en notas largas ligadas mientras el saxofón despliega dibujos escalares. Los únicos con actividad rítmica en corcheas son los chelos —mismo ostinato anterior—.

El corazón del tercer movimiento son las corcheas con las quintas, —primeramente, sol – re— que se repiten constantemente con efecto percusivo. La primera textura está diseñada con cornos tocando dicha quinta con notas largas ligadas y chelos en corcheas staccato. Contrabajos en divisi: unos sostienen la tónica como nota larga y los otros hacen el motivo melódico principal. Sucesivamente hacen dicho motivo violas y segundos violines. Los dos primeros compases de número 1 se interrumpen las corcheas en quintas, sin embargo, los violines siguen con corcheas staccato y los cornos tienen más actividad rítmica.

En el compás previo a la entrada del saxofón, cornos, violines y contrabajos se encuentra en una nota larga y, violas y chelos retoman las corcheas staccato,

esta vez con la quinta fa-do. Entra el saxofón sobre corcheas pianísimo de violas y chelos, y un corno amalgama con una nota larga.

En el número 2, mientras el saxofón desarrolla pasajes de gran virtuosismo, suma toda la paleta orquestal en piano con el mismo criterio: corcheas staccato y notas largas que amalgaman, esta vez en chelos y contrabajos con más movimiento melódico. En número 3 hay una nueva propuesta de acompañamiento orquestal, salen cornos y las cuerdas homofónicamente hacen un diseño en negras y corcheas, interrumpiendo las corcheas staccato.

Dos compases antes del número 5, vuelve a cambiar el diseño de la orquesta. Dos cornos tocan 3ras en negras sobre notas largas de las cuerdas. En 5 toman esa idea las violas. En 6, todas las cuerdas agudas se suman al diseño en negras, ampliando notoriamente el registro hacia el agudo con cuerdas dobles. Termina esta sección en 7/4 con un gran encuentro de las cuerdas en negras sobre nota larga del saxofón.

En el ensayo 7 cambia la métrica a 4/4, vuelven las corcheas en quintas en chelos y violas. Contrabajos tocan una melodía de dos compases afín al tema principal. Contesta saxofón en octavas con uno de los cornos, luego viola y otro corno, vuelven a exponer saxo y corno sobre ligero cambio en la armonía, se va sumando paulatinamente densidad orquestal, contrabajos adelantan motivo principal en segundo compás de número 8. En el tercer compás de 9, primeros violines y violas hacen una llamada basada en la cabeza del tema principal. Luego segundos violines tocan una melodía preparando la gran entrada del tema nuevamente, el resto de las cuerdas —sin cornos ni saxofón— acompañan con un crescendo armónico.

La reexposición en número 10 comienza con contrabajos unísono con el saxofón, chelos corcheas en quintas staccato y notas largas en cuerdas agudas y cornos. Luego, para acompañar un difícil pasaje del saxofón en semicorcheas, saca las corcheas y pone blancas y negras.

En el número 11, segundos violines subdividen en semicorcheas junto al saxofón. Al compás siguiente sobre los trinos del saxofón, violas y chelos realizan una escala descendente en *detache*. Tercero de 11 violines y violas recrean el gesto del tema principal.

En el número 12, el saxofón hace su última intervención solista sobre notas largas de toda la orquesta. Últimos tres compases Presto, cuerdas graves vuelven a hacer la escala descendente *detache*. El final es en registro agudo sin los contrabajos.

Se puede concluir que la orquestación de Villa-Lobos es densa y muy variada, nuevas propuestas y combinaciones instrumentales surgen permanentemente, renovando el interés de secciones cortas. En la *Fantasia*, los colores que propone la orquesta, para acompañar al saxofón, aportan de manera significativa a la obra en su totalidad, complementando las ideas melódicas y armónicas.

2.8.4 Concertino de Gnattali. Orquestación

Al igual que el Concierto para Saxofón alto y Orquesta de Pierre Max Dubois, el Concertino de Gnattali⁵ comienza con una Cadenza para el saxofón que presenta y desarrolla seguidamente el tema principal del primer movimiento. El orgánico de la obra es orquesta de cuerdas y quinteto de vientos. Muy similar a Ibert, sin la trompeta; el score lo consigna como orquesta de cámara.

Cuatro compases antes de letra de ensayo B los vientos hacen una llamada con el ritmo de *marchinha*. Sólo el corno sigue sonando en los compases siguientes junto a las cuerdas haciendo el ritmo con la misma nota. Ambos gestos, el de los vientos y el de las cuerdas por separado, se desarrollan sobre un trino del saxofón.

La primera textura de acompañamiento tiene a las cuerdas agudas con el patrón rítmico del tambor, chelos con valores largos haciendo una línea armónica y bajos pizzicato, el pulso. Evidentemente, el compositor adecúa con éxito —no siempre salen bien este tipo de adaptaciones— los gestos de la música popular a la orquesta de cuerdas. Este tipo de desafíos se observan en los compositores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX: exigir al músico académico

⁵ Video score parte de saxofón y audio completo

https://www.youtube.com/watch?v=0VEK_E9feNk (Sheet Saxophone Music, 2023)

la riquísima paleta rítmica de la música popular, escribiendo figuras rítmicas y articulaciones con el mayor detalle posible.

Un detalle interesante es el uso del tresillo de corcheas en el solista, sobre el ritmo con subdivisión de semicorcheas. Esa métrica en el solista produce una sensación de fraseo muy efectiva. Separando las dos frases, las maderas homofónicamente vuelven a hacer una llamada rítmica. Sobre la misma textura el clarinete y el corno sucesivamente desarrollan una línea armónica que enriquece el acompañamiento —letra C—. Ocho compases antes de D, se interrumpe la *marchinha* de las cuerdas y se entrelazan unas líneas de violas, chelos y corno en negras y blancas.

En la letra D, un *tutti* orquestal rítmico desarrolla los ritmos ya escuchados de manera novedosa que acto seguido contrasta con una textura muy liviana: solo del corno y *pizzicato* de chelos y violas. Un diálogo entre oboe, flauta y clarinete sobre una especie de *choro canção* en 4/4, renueva completamente el transcurrir del movimiento, las cuerdas acompañan. El saxofón contesta a las maderas siguiendo el devenir melódico y, en letra F, el quinteto de vientos y el saxofón concluyen la sección. Ya puede observarse la narrativa rapsódica, no solo en la estructura, sino en la orquestación. El puente para volver a la *marchinha* está ahora construido con cuerdas en *pizzicato*, maderas duplican una vez y el saxofón *dibuja* unas líneas melódicas afines.

La vuelta a la *marchinha* de letra G está planteada esta vez con el corno haciendo el ritmo en una sola nota, las cuerdas haciendo el *down beat* siempre en *pizzicato*, luego los pulsos. Esta textura dura once compases, las maderas irrumpen con valores largos ligados y vuelve el mismo esquema —corno con el ritmo y *pizzicato* en los pulsos—, seis compases más —letra H—.

En letra I, las maderas contestan al saxofón que termina su solo con unas frases con la novedad del doble golpe de lengua. Las cuerdas con arco intercalan comentarios homofónicamente con el ritmo de la *marchinha* invertido.

Una *cadenza* del saxofón, similar a la del comienzo, pero más resumida vuelve al clima del tema principal, esta vez las cuerdas recrean una sección con los ritmos ordenados de otro modo, sin producir sensación de *Groove*.

En J, una nueva textura con los elementos más dispersos pero afines genera un tracto singular: frase del corno, *pizzicato* de primeros violines,

comentario de la flauta y se suman oboe y fagot en doble octava, culminando en una nota larga.

En letra K, vuelve a cantar el saxofón sobre el acompañamiento tipo *choro canção* en 4/4 de todas las cuerdas sin contrabajos, con la sola intervención de un comentario del corno. En L, pide un rallentando sobre una nota larga de cuerdas y una frase muy expresiva del saxofón para volver *a tempo* con pizzicato de cuerdas que anuncia la vuelta de la marchinha.

En M, luego de un gran acorde con arco de cuádruples y triples cuerdas en Do mayor, se retoma la textura del corno haciendo el ritmo en una nota y las cuerdas pizzicato. Flauta y clarinete realizan un comentario melódico en octavas. Vuelve la textura inicial sobre melodía principal del saxofón: cuerdas agudas ritmo con arco, chelo contracanto con valores largos, bajos en pizzicato. Esta vez el oboe matiza con un acompañamiento melódico. Luego se repiten los mismos criterios de orquestación hasta la coda, dos compases antes de O, donde toda la orquesta se encuentra en una frase potente y rítmica que anuncia el final.

Contesta el saxofón con una intervención solística, acompañada apenas por el corno en valores largos. Vuelve un tutti orquestal con la idea del doble golpe y un desarrollo del ritmo de *marchinha* en 3/4 y 2/4 que desemboca en una nota larga de base para que el saxofón haga su última intervención como protagonista. Termina en un gran unísono con ritmo afín.

El segundo movimiento comienza con el saxofón cantando sobre la cuerda completa con valores largos, solo los contrabajos están en pizzicato desarrollando una línea sin repeticiones rítmicas que aludan a la música popular. Dos compases antes de B clarinete y corno en octavas tienen una pequeña melodía.

A partir de B, el ritmo vuelve al *choro canção*, siempre en un tempo lento. Flauta y oboe doblan cuerdas octava arriba reforzando el primer armónico. Luego de dos compases solo, el saxofón es escoltado en D por los vientos, se incorporan chelos y las cuerdas toman -dos compases antes de E- nuevamente el rol del acompañamiento principal.

El movimiento culmina sin novedades en la textura orquestal, la armonía concita todo el interés del oyente. Cabe destacar el uso del trémolo en las cuerdas sobre el final de la pieza, efecto que suma algo de encanto y dramatismo

en este contexto musical. Termina el movimiento sólo con el quinteto de vientos con protagonismo de la flauta.

El compositor pide el tercer movimiento seguido al tercero con la indicación *attaca*. Al comenzar con las cuerdas en pizzicato, en 7/8 con un nuevo tempo y carácter renueva completamente la atención. Sobresale la línea de las violas, único de la familia de las cuerdas con arco en este ostinato de 17 compases. En la letra A, se suma todo el quinteto de vientos:

- Flauta, oboe y clarinete la línea de los violines en triple octava
- Corno dobla las violas
- Fagot hace nota larga pedal de un compás

El saxofón canta su melodía mixolidia sobre esta textura que se mantiene hasta letra de ensayo B, cortando abruptamente el ostinato. Los últimos compases de A, modifica la armonía, pero continúa la misma textura orquestal.

En letra B, el saxofón desarrolla una pequeña *cadenza*, escrita en 3/4 y 2/4 con tempo un poco más libre, acompañada por valores largos del corno inicialmente, luego solo. En letra C, la orquesta completa intercala la frase de comienzo de la melodía, el saxofón responde de manera virtuosística y vuelve la melodía principal con su ostinato esta vez solo con el quinteto de vientos. Termina sección a tierra y cambia métrica. Nuevo ostinato en cuerdas con arco, excepto los contrabajos en pizzicato y nuevo tema en flauta y clarinete en octavas —letra D—.

En letra E, el saxofón tiene una melodía *rubato - a piacere* de puente hacia un nuevo tema con carácter de *baião*. Lo acompañan violas y cellos con notas largas y contrabajos en pizzicato. La textura orquestal del *baião*, que fue analizado rítmicamente en el capítulo anterior, tiene un diseño instrumental novedoso:

- Fagot y clarinete en quintas en registro grave, hacen el saltillo ligado a una negra. El compositor le pone acento para lograr un toque percusivo. Si los músicos saben que están tocando un pasaje inspirado en una célula de música popular que se hace habitualmente en instrumentos de percusión, ejecutarán el pasaje dando prioridad al ritmo:
- Contrabajos tocan en pizzicato la cuarta corchea del compás de 2/4.
- El corno toca la misma corchea, pero sigue con nota larga.

- El diseño melódico de la melodía del saxofón es en semicorcheas.

Rápidamente se diluye el *baião* y las cuerdas acompañan un pasaje lírico más lento del saxofón (letra F), que desemboca en el segundo tema en 2/4 en flauta y oboe (letra G). Aparece nuevamente el 7/8 con similar orquestación con la novedad del fagot en un diseño cromático. En letra H quedan solos el fagot y una ligera armonía en oboe y clarinete; el saxofón canta el tema sobre esta nueva textura. Este nuevo ostinato pasa a las cuerdas en letra I, el saxofón continúa su melodía protagonista.

En la letra J toda la orquesta retoma el acompañamiento principal en 7/8 con la misma textura del comienzo. El saxofón termina la sección con un pasaje en semicorcheas.

La letra K tiene un solo de fagot sobre el pedal del corno anunciando la vuelta al segundo tema en 2/4. Cuerdas con arco —sin contrabajos— y un refuerzo de flauta y oboe ejecutan homofónicamente una melodía en negras y corcheas sobre tresillos de corcheas del saxofón. Se sostiene esta textura con alguna variante hasta retomar la misma instrumentación del *baião* —fagot y clarinete, quintas en registro grave y corno con contrabajos pizzicato última corchea del compás de 2/4—.

En letra N —lento— se destaca la melodía en triple octava: flauta, primeros violines y violas. Un pequeño solo de fagot introduce la atención en el segundo tema, esta vez lo toma el saxofón acompañado por clarinete y fagot y contrabajos pizzicato. Contesta la orquesta ampliando la sonoridad, melodía en primeros violines, flauta y oboe en octavas. Se repite orquestación para regreso al tema principal en 7/8.

La reexposición en este caso es textual. Se incorpora sobre el final de la obra el doble golpe en maderas y semicorcheas con el arco ida y vuelta en las cuerdas. Luego de una frase solo del saxofón, la orquesta liquida fortísimo a tierra.

Es notoria la diferencia en el tratamiento de la orquesta por parte de Gnattali con respecto a los otros compositores previamente analizados. Se demuestra un especial interés por delinear con claridad algunos gestos de la música popular. Asimismo, se observa una escritura de la cuerda más en bloque,

sin *divisi* ni pasajes solistas, para el líder de la fila. La madera, por el contrario, tiene muchos solos, motivos rítmicos y pasajes melódicos unísonos en octavas.

2.9 Rasgos estilísticos y dificultad técnica

En este punto se considera si la composición para el saxofón, como instrumento solista, supone desafíos técnicos factibles de realización. Asimismo, los planteamientos de semejanzas y diferencias entre las obras permitirán distinguir sus patrones estilísticos. A partir del contexto de producción de las cuatro obras, y sus posibles intertextos, se puede advertir, en el pensar del texto musical, diferentes fundantes estéticos.

Estudiar el *Concertino da Camera* de Jacques Ibert es para el saxofonista un desafío en muchos sentidos. Normalmente, se reserva para los últimos años de formación debido a la exigencia técnica y musical que requiere.

La reducción para piano es de gran dificultad, la escritura contrapuntística y de capas orquestales tuvo que encontrar una manera efectiva de ser sintetizada en dicho instrumento. Hay una versión para orquesta de saxofones, escrita por Jean Marie Londeix, para once instrumentos y el solista, que requiere saxofones sopranino y bajo, además de los saxofones principales del cuarteto tradicional. En la clase de saxofón se trabaja con pianista acompañante, hace muy pocos años hay acompañamientos grabados que pueden ayudar al estudio.

Como señala Claude Delangle en la entrevista (ver Anexo II), las indicaciones del compositor son muy precisas y es una obra que, con tocar estrictamente lo que está escrito, suena muy bien. El problema es llegar con soltura a los requerimientos de la partitura.

En su ensayo, Londeix (2000) da útiles consejos para el armado de la obra. La primera dificultad que aparece es la de tocar la melodía que tiene síncopas de subdivisión en semicorcheas sobre los contratiempos del acompañamiento. En ese caso, un metrónomo que marque los pulsos con las subdivisiones en corcheas puede ser de gran utilidad.

Modestamente, aquí no se coincide con la reescritura que Londeix realiza desplazando una corchea toda la frase. Es más importante entender que hay, al mismo tiempo, conviviendo síncopas de semicorcheas y de corcheas para estudiarlas, aumentando muy de a poco la velocidad del pulso. Las demás

indicaciones del artículo son de gran utilidad, en especial en lo que atañe al tipo de respiraciones que hay que realizar para llegar holgadamente a ejecutar las frases (Londeix, 2000).

Se recomienda estudiar las escalas que requiere la obra en los patrones melódicos que el propio Ibert emplea, sumados a los tradicionales: La mayor, Sol disminuido 7 —semitono tono—, terceras menores ascendentes y descendentes, Reb mayor, Sol b mayor y escala cromática. El gesto melódico de la nota pivote del *Animato Molto* puede ser muy productivo técnicamente; además de incorporar la articulación que está escrita, es un excelente ejercicio de sonido para hacer lento ligado en las doce tonalidades.

Los pasajes en sobreagudo sólo deben ser ejecutados si el estudiante domina la técnica y se siente comfortable. Si es un factor de presión, privilegiar siempre la música, recordar que son opcionales.

La obra ha demostrado, en el momento en que fue escrita, que el saxofón tiene la misma agilidad, posibilidades expresivas y aptitudes técnicas que los instrumentos de la familia de las maderas.

Desde el punto de vista estético, representa el influjo fundacional que ha tenido Francia, en especial París, en la historia del saxofón. El discurso musical de Ibert abarca la continuidad histórica del movimiento llamado Impresionista —Erik Satie, Claude Debussy, Maurice Ravel— y la influencia de los nuevos compositores franceses de comienzos del siglo XX, como los integrantes del grupo de los Seis —Louis Duray, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Georges Auric y Francis Poulenc—.

Por su parte, el *Concerto* en Mib Mayor de Alexander Glazunov puede ser considerada la principal obra romántica para el saxofón gracias a su inserción estética. Si bien los trabajos de Jules Demersseman y Jean-Baptiste Singelée son los más transitados actualmente en las cátedras, como símbolos de la creación del siglo XIX para nuestro instrumento, el *Concerto* de Glazunov es la primera gran obra para saxofón que representa al Romanticismo como corriente artística. Tiene, por este motivo, la naturaleza de hito creativo, que exhiben, entre otros, el Concierto de Mozart para el clarinete o la Partita de Bach para la flauta.

Es justamente por su impronta romántica que el *Concerto* tiene, en opinión de Delangle, un poco más de espacio para el fraseo y el rubato que el *Concertino*.

Si pensamos en la línea artística que describen compositores como Piotr Tchaikovski y Frederic Chopin, con sus obras para piano y orquesta, la interpretación del *Concerto* tiene una absoluta lógica estética. De todos modos, las distintas versiones disponibles inspiran al estudiante en las diversas posibilidades interpretativas. Conocer otras obras de Alexander Glazunov para instrumento solista y orquesta es muy provechoso para una ejecución apropiada.

Además de todo tipo de escalas y arpeggios con Do mayor, conviene practicar la conexión de triadas mayores y menores en las doce tonalidades. La escala cromática aparece en más de una oportunidad y el modo semitono tono a partir de Mi está presente en el *Allegretto scherzando*, uno de los primeros sketches. También para esta sección los modos menor melódicos de La y Mi convienen ser rigurosamente estudiados. Por otra parte, alguna de las variaciones está en Do# menor y La b Mayor para el saxofón, por lo que son tonalidades que tienen que estar entrenadas.

El apartado 2.4.2 de esta tesis, además de aportar al análisis compositivo, pretende ayudar a entender la lógica de la obra para pensarla como una unidad. Se entiende que ese es el mayor desafío que presenta, sostener la atención renovando el interés en cada *sketch*. En especial a partir del fugado, donde el saxofón comparte el protagonismo con otras ideas contrapuntísticas igualmente importantes.

Para las cátedras latinoamericanas de saxofón, se ha hecho imprescindible trabajar esta obra fundacional de la literatura del instrumento. Suele ser material obligado en los concursos de cargos en organismos sinfónicos y escuelas de música de nivel terciario y universitario.

En la selección de dos obras latinoamericanas para integrar este estudio comparado, se tuvo en cuenta la difusión de estos trabajos y sus compositores. La Fantasía de Villa-Lobos es la obra latinoamericana para saxofón y orquesta más ejecutada en Estados Unidos y Europa. Versiones editadas, como la de Eugéne Rousseau, John Harle y Mario Marzi, por citar algunas, dan cuenta de la valoración que el compositor y la obra tienen.

Si bien es cierto, tal como señala Delangle (ver Anexo II), que algunas articulaciones y tempi no están escritos, la práctica y las grabaciones con que se cuentan permiten adoptar algunos criterios al momento de estudiarla. Algunos

concertistas —como el propio Claude Delangle y Arno Bornkamp— prefieren partir del manuscrito que circula a partir de su escaneo y difusión por el Museo Villa-Lobos, de Río de Janeiro, que está un tono ascendente y especifica claramente: “saxofone soprano (em sib)”.

Como latinoamericanos, teniendo en cuenta algunos conceptos vertidos en este capítulo, se puede prestar especial cuidado a la precisión rítmica. Una buena manera de prepararse para los cuatro grupos de tres corcheas sobre el pulso de blancas es marcar simultáneamente, como un baterista, ambos ritmos. Luego incorporar el compás de 2/2 con la subdivisión en negras. Empezar lento hasta llegar a 112 bpm la blanca, es un excelente ejercicio para internalizar el funcionamiento de los valores que pensó Villa-Lobos.

Asimismo, es importante decidir *cuánto menos* vamos a realizar todo el resto del primer movimiento a partir del número de ensayo 5. A menudo se escuchan versiones con cambios de tempo que no están en la partitura, de acuerdo con la dificultad en realizar los pasajes con muchas notas. En principio, la blanca, a partir del número 5, *Moins*, no debería superar los 80 bpm y así poder mantener un pulso estable en el resto del movimiento.

La ejecución, en particular de las semicorcheas supone cierto grado de *rubato*, muchos solistas estiran ligeramente la primera de cada ligadura; ello tiene sentido ya que una ejecución metronómica de ese ritmo carece de musicalidad. Sin embargo, no es necesario hacer lo mismo con los tresillos y seisillos porque, de algún modo, tienen el fraseo en la escritura. Asimismo, también resulta adecuado respirar en la corchea anacrusa del número de ensayo 11, ya que Villa-Lobos la separa en su escritura.

Para el segundo movimiento, que varios maestros caracterizan de *debussyano*, se considera adecuado un pequeño grado de flexibilidad rítmica en la interpretación. Villa-Lobos escribe ritmos que, de algún modo, incluyen el fraseo, por lo tanto, el solista puede buscar la mejor manera de expresarlos. El tercer movimiento es realmente muy exigente a la velocidad requerida en la partitura y, por su carácter musical, no admite ningún tipo de fraseo o *rubato*. Al mismo tiempo, parece oportuno que cada saxofonista decida la articulación de las semicorcheas: ligadas de a 8, de a 4, 2 ligadas y 2 sueltas, y todo tipo de combinaciones que sean confortables. Por lo tanto, resulta más atinado bajar lo

que se necesite el tempo para no tener que hacer cambios de pulsación que no están escritos. Dada la importancia de la *Fantasia* de Villa-Lobos para el saxofón latinoamericano, nos parece fundamental trabajarla como parte de nuestra formación.

El *Concertino* de Radamés Gnattali está lejos de alcanzar la difusión de la *Fantasia*, pero, en la presente tesis, se considera que tiene su misma calidad musical. En los últimos 30 años, a partir de la grabación de Dale Underwood con la Orquesta Sinfónica Paulista del Conservatorio de Tatuí, se ha ido incluyendo en muchos programas de concierto y de examen de las diferentes cátedras. Cabe mencionar la *Brasiliiana Nro. 7* para saxofón tenor y piano que también va cobrando una amplia difusión en el medio latinoamericano.

Tocar el *Concertino* de Gnattali representa un desafío aún mayor que la *Fantasia* de Villa-Lobos en la conexión que los ritmos tienen con la música popular del Brasil. No es una simple cuestión de *buen solfeo*; la experiencia de tocar choros de Pixinguinha o melodías de Antonio Carlos Jobim prepara convenientemente al intérprete en la búsqueda de un contexto estilístico latinoamericano, así como también en la soltura para expresar musicalmente patrones, buscando aquellos detalles que no se pueden escribir, pero hacen al decir del solista.

La indicación general es conocer muy bien el acompañamiento para tocar los ritmos que corresponden al saxofón en total sintonía con lo que ejecuta la orquesta —o el pianista si se toca la reducción, que funciona muy bien—. Por ejemplo, en la letra F suelen producirse desfasajes por problemas rítmicos del solista o del acompañamiento. En cualquier caso, estudiar sobre el patrón rítmico de la marchinha de carnaval será de gran utilidad, tanto para el solista como para los músicos de la orquesta.

El tercer movimiento presenta varios patrones rítmicos que ameritan su estudio separado. El ostinato del acompañamiento en 7/8 es muy sencillo de *loopear* y es una efectiva herramienta para tocar la melodía del saxofón flotando en forma precisa sobre el compás impar. Mismo sistema será útil de emplear para ejecutar el *baião*, de modo tal que las semicorcheas tengan la exactitud de un triángulo.

Este es el punto que interesa a esta tesis doctoral, el diferencial expresivo como músicos latinoamericanos y la ejecución consciente de los gestos que provienen de la música popular.

2.10 Otras obras de los compositores con similares características

Un panorama de la inserción de estos trabajos para saxofón, en los catálogos de los compositores estudiados, supone la referencia a otras de sus obras con semejantes especificidades musicales. En particular, se destacan trabajos para instrumento solista y orquesta con recursos compositivos similares.

Glazunov escribió el Concierto para saxofón al final de su vida, en 1935; mucho se ha especulado con su desavenencia con las vanguardias, algunos musicólogos señalan cómo denostaba a sus compatriotas más jóvenes — Prokofiev, Stravinsky y Rachmaninov—. Lo cierto es que Glazunov había dirigido el Conservatorio de San Petersburgo en la estricta tradición del siglo XIX. En 1928 se radica en París, epicentro a nivel mundial de las nuevas tendencias musicales. En este orden de cosas, es entendible que mantuviera incólume su estilo compositivo, fiel a su historia y su catálogo (Bärenreiter, 2010).

Si bien su producción es rica en sinfonías, música orquestal de diversos formatos incluyendo ballets, obras para canto, coro y música de cámara, en especial cuartetos de cuerda, pocos conciertos para instrumento solista y orquesta se registran en su catálogo. Los antecedentes fundamentales del Concierto de Saxofón son el Concierto para violín en La menor escrito en 1904, el Concierto Nro. 1 en Fa menor (1911), el Concierto Nro.2 en Si Mayor (1917) ambos para piano y orquesta y el Concierto Balada en Do mayor para violonchelo y orquesta de 1931. Los recursos musicales y fundantes estéticos son inequívocos. Tanto en el Concierto para piano Nro. 2 como en el Concierto balada para cello se repite la estructura del sistema de sketches, no están separados en movimientos. En ambos casos el tema principal es especialmente parecido al del Concierto para saxofón.

En todas estas músicas para solista y orquesta se perciben rastros de la influencia del compositor polaco del romanticismo Frederic Chopin. Cabe destacar que entre las primeras obras de Glazunov se consignan nocturnos,

vales y hasta una *chopiniana*, así como también trabajos de inspiración rusa en el devenir histórico de Tchaikovsky y Rimsky Korsakov.

Sobre la línea estética de la música de Jacques Ibert se puede afirmar que es un postimpresionista, continuador —en algunos sentidos— de Maurice Ravel. Una de las características comunes a ambos compositores es la mirada francesa sobre algunos gestos musicales españoles, como la armonía flamenca o el género habanera. Ibert supo transitar la explosión de tendencias del siglo XX manteniendo un rumbo determinado en su obra y su tiempo. En ese sentido, su parentesco con Manuel de Falla —literalmente, fueron primos lejanos— revela una mutua admiración y ciertas conexiones artísticas (Gerard, 1981). Menos afecto a las vanguardias que su amigo Arthur Honneger, supo transitar tiempos de cambios musicales trascendentales sosteniendo una impronta inalterable.

Su música concertante se destaca en un catálogo de producciones operísticas y orquestales. Muchos compositores franceses de su tiempo tuvieron preferencia por los instrumentos de viento y ayudaron a acrecentar la bibliografía disponible. De la producción de los años 1934 a 1937, sobresalen el Concierto para Violonchelo e instrumentos de viento, la Sinfonía Concertante para Oboe y orquesta de cuerdas, el Concierto para Flauta y orquesta y el Concertino para Saxofón. Las cuatro obras tienen evidentemente la misma tendencia estética y análogos pensamientos musicales, incluso hay pasajes literalmente iguales o muy similares rítmicamente, en la dirección de los intervalos, en tipos de estructuras o texturas de las secciones.

Es un excelente ejercicio escuchar las cuatro obras antes de estudiar alguna de ellas, es como si *hablaran de lo mismo*. Desde el punto de vista instrumental, tienen, excepto la sinfonía para oboe y cuerdas, la misma plantilla orquestal —Quinteto de vientos, duplicado en las obras de flauta y cello solista, trompeta y cuerdas, y el Concierto de flauta incorpora sólo timbales—. En ese sentido, el Concertino para saxofón es la más austera de las cuatro obras, tiene sólo un representante de cada instrumento de la orquesta —once instrumentos— (Gerard, 1981).

Nos informa el organista y musicólogo cubano Roberto Chorens Dotres (Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, 2006), en la edición de los cinco

conciertos para piano y orquesta de Heitor Villa-Lobos, el destacado rol que tuvo en la vida del compositor la creación de obras para solista y orquesta. Trabajos realizados especialmente para famosos intérpretes de su tiempo, como Nicanor Zabaleta (arpa) y Andrés Segovia (guitarra) dan cuenta de ello. Los pianistas que encargaron y estrenaron los conciertos para piano fueron Ellen Ballon, Joao de Souza Lima, Arnaldo Estrela, Bernardo Ségall y Felicia Blumental.

Los recursos de interacción entre orquesta y solista, así como la riqueza de ideas musicales de estos conciertos para piano, pueden ser percibidos claramente en la *Fantasía* para saxofón, cuerdas y tres cornos. Haciendo foco en el cuarto movimiento del Concierto de Piano Nro. 1, donde pueden percibirse las mismas corcheas con punto sobre un pulso binario, o los grupos de semicorcheas acentuadas de a tres y los pasajes orquestales furiosos que contrastan con una melodía cantáble y suntuosa, todos recursos desplegados también en la *Fantasía*. Aunque no tiene una forma bipartita como el primer movimiento de la *Fantasía* y las secciones están más interconectadas, también presenta escalas a gran velocidad del solista que imponen al intérprete un desafío técnico. Los conciertos para piano fueron escritos entre 1945 y 1954, recordemos que la *Fantasía* fue escrita en 1948 y estrenada en 1951, todos eventos acaecidos en la misma década que muestran un compositor maduro con total dominio de sus recursos.

En el catálogo de obras incluido en la biografía de Gnattali, las obras se encuentran curiosamente divididas entre eruditas y populares (Barbosa & Devos, 1984). En la lista erudita se hallan más de treinta obras para solista y orquesta. Entre los instrumentos solistas cabe mencionar: marimba, armónica, piano, guitarra, violín, viola y violonchelo. Los cuatro concertinos para guitarra y orquesta tienen una instrumentación y concepción similar al Concertino para saxofón alto. Podrá observarse en el tercer movimiento del Concertino Nro. 1 — que incluye percusión sólo en ese movimiento— el patrón rítmico que también aparece en el tercer movimiento del Concertino para saxofón, devenido del *baião* nordestino, un 3-3-2 típicamente brasileño donde se destaca la subdivisión en cuatro semicorcheas del triángulo —con golpes apagados o abiertos— y el Wood-block en negras.

En el estilo compositivo de Gnattali se observa también una organización del contenido que podría denominarse *rapsódica*. La música tiene muchas secciones en diferentes tempos y texturas. Con la simple escucha, pueden distinguirse temas y repeticiones, secciones del instrumento solista sin acompañamiento, solos orquestales, dúos, tríos, solos cortos de distintos integrantes de la orquesta; la constante es que son trectos cortos. Cuando se estabiliza y reconoce un gesto de la música popular brasileña, el compositor ya está presentando una nueva parte con otra característica o textura. Quizás sea el modo que encontró Gnattali de diferenciar su música *erudita* de su música popular. Afirmaba el crítico Ángelo Guido:

Radamés, como muchos espíritus bellos de la nueva generación de músicos brasileiros, entre ellos Villa-Lobos, aspira a hacer música nuestra, en donde sean aprovechados los ritmos típicos, originalísimos, de nuestra música folklórica, que es aquella que le habla al alma de la gente (Guido en Barbosa & Devos, 1984, pág. 22).

Como señala el propio Gnattali, hasta la década del treinta, la música brasileña sólo se tocaba con conjuntos regionales, usando violines para la música romántica y metales para los sambas, pero siempre se hacía con guitarra y cavaquinho (Barbosa & Devos, 1984).

Resulta especialmente interesante esta idea de expresar la música de su país; lo que se hacía, por una cuestión folklórica, solamente con determinados instrumentos. Luego, nuevos caminos estéticos, vinculados a la música de cámara y sinfónica, dan lugar a entornos sonoros de concierto.

Asimismo, el Concierto Nro. 4 para guitarra y cuerdas arranca, en el primer movimiento, con un motivo melódico rotundo que los distintos instrumentos recrean con este espíritu rapsódico antes mencionado. Con reminiscencias del motivo del primer movimiento del Concertino para saxofón en términos de contundencia y singularidad.

Esta búsqueda artística, donde los elementos de la música popular se entrelazan con los ámbitos de concierto, conduce al tema que se presenta a continuación, el encuentro entre lo popular y lo académico en Latinoamérica.

3. Tema B: intersección entre lo académico y lo popular en Latinoamérica

3.1 Lo académico-popular en la Música Latinoamericana

Ha habido, en el medio académico, grupos e instituciones, diversas discusiones estéticas respecto de las vanguardias y de todo tipo de corrientes creativas en los distintos países de Latinoamérica. Sin embargo, poco o nada se escribe en nuestro medio acerca de la música académico-popular o de convergencia.

Desde las postrimerías del siglo XIX, muchos compositores latinoamericanos se inscriben en la corriente denominada *nacionalismos*, en sintonía con la construcción cultural de los Estados nación. En el caso de los compositores europeos, se suele afirmar en los programas de Historia de la Música de los conservatorios que los representantes de la corriente nacionalista en el romanticismo son:

- Rusia: Mijail Glinka, los cinco Mili Balákirev, César Cui, Alexander Borodín, Modest Músorgski y Nikolái Rimski-Kórsakov
- Checoslovaquia: Bedrich Smetana, Antonin Dvořák, Leos Janacek
- Polonia: Frederic Chopin, Stanislaw Moniuszko
- Hungría: Béla Bartók, Zoltan Kodaly
- Escandinavia: Eduard Grieg (Noruega) Jean Sibelius (Finlandia)
- España: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Manuel de Falla

No entraban en este esquema los compositores de Alemania, Francia e Italia, los cuales establecían una jerarquía distinta. Tal vez naturalizando una posición histórica hegemónica, la música producida en estos países era considerada la música universal, modelo por antonomasia.

Así, en América se adaptó este modelo *nacionalista* a la música de comienzo de siglo XX de nuestros países. Ejemplos indiscutidos de compositores nacionalistas en nuestro continente son:

- Estados Unidos: Aaron Copland, George Gershwin, Samuel Barber
- México: Manuel Ponce, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas

- Brasil: Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Oscar Lorenzo Fernández.
- Cuba: Ignacio Cervantes, Alejandro García Caturla, Ernesto Lecuona
- Chile: Pedro Humberto Allende, Juan Orrego Salas.
- Argentina: Alberto Williams, Julián Aguirre, Alberto Ginastera

Caben en este punto citar las palabras de Amadeo Roldán, compositor cubano:

Siendo yo un compositor americano, mi propósito es lograr en primer término una producción netamente americana en la sustancia, completamente aparte del arte europeo; un arte que podemos llamar nuestro, continental, digno de ser universalmente aceptado no a causa de sus cualidades exóticas, sino por su verdadera significación... un esfuerzo genuino debe hacerse para estudiar, desarrollar y hacer del folklore de nuestros países algo viviente; no con el propósito de crear una música local o naturalista (Roldán en Chase, 1958, pág. 121).

En la segunda mitad del siglo XX entra en crisis la etapa histórica de los compositores nacionalistas, tal como se los describía en el modelo europeo de historia cultural de la posguerra. Esta tesis propone otra manera de rastrear e inscribir la obra de los compositores que continuaron escribiendo música en Latinoamérica por caminos distintos a las corrientes de vanguardia de la década del sesenta.

Acerca de las diferentes tendencias musicales presentes en la Música Latinoamericana, Aharonián (2012) enumera las siguientes características: el sentido del tiempo, proceso a-discursivo, bloques estructurales, elementos reiterativos, austeridad, violencia y gusto por la “pequeñas cosas”, el silencio, presencia de “lo primitivo”, apropiación de las nuevas tecnologías, rompimiento de límites, ideologización, lo mágico y la identidad. Cuando el musicólogo refiere al *rompimiento de límites* señala a la dicotomía entre la música culta y la popular como propia de la cultura europea. Por el contrario, frecuentemente se utilizan términos tales como cruces, mesomúsica e intersecciones en referencia a parte de la música que se produce en nuestro continente. En referencia a la generación joven de los noventa, el autor observa que han podido desarrollar una tarea creativa en ambos lenguajes —el culto y el popular— (Aharonián, 2012).

Si bien Aharonián no identifica una corriente académico-popular, enuncia que, en Latinoamérica, ciertos patrones rítmicos se desparraman por una extensísima y variada geografía y que la referencia a la riqueza de la música popular del continente es otro ingrediente fundamental en la búsqueda artística.

Coincidiendo con el autor, pero en la búsqueda de una mirada más objetiva, se considera que algunos músicos latinoamericanos encontraron la manera artística de congeniar las formas que admiraban de la cultura occidental con las expresiones populares de sus respectivos países. Para encontrar dicha precisión en los enunciados, resulta pertinente enumerar recursos estilísticos, tendencias estéticas y condiciones de producción de las obras.

En la tesis de maestría (Lerman, 2008) se comenzó definiendo las diferencias entre música académica —no clásica, no erudita, no culta— y música popular, cuyo motivo fue un repertorio para saxofón y piano compuesto en Buenos Aires a partir de 1990. Fueron descartados argumentos de índole sociológico, musicológico, y todo tipo de definiciones de diccionario con evidentes prejuicios musicales. Finalmente, se arriba a la conclusión de centrar la diferencia principal en la partitura: lo académico como tradición escrita y lo popular como tradición oral.

Podrá decirse que en el barroco se utilizaba el bajo cifrado y que había tecladistas que improvisaban el *ripieno*. En esa dirección, es cierto también que en el siglo XX se editan libros que recopilan melodías con cifrado de determinado género popular y todo tipo de partituras para consumo hogareño. Ambas críticas son ciertas y representan el blanco dentro del negro, y viceversa, del yin y el yang.

Es evidente que un compositor académico brinda muchísima más información en la partitura y que un creador de música popular escribe sólo un esquema mínimo. Por otra parte, la música popular supone versiones muy disímiles de una misma canción. De acuerdo al criterio aquí establecido, esa constituye la principal diferencia. En la música popular hay una importante cantidad de pre-supuestos, patrones o modelos preexistentes, espacio para la improvisación solista o del acompañamiento y para la interacción de los músicos en el momento del quehacer musical.

Justamente, a efectos de adoptar una rigurosidad científica, al analizar y ejecutar música académico-popular, se pone énfasis en destacar los rasgos provenientes de las distintas tradiciones y cómo se reflejan en la partitura. Explicado de otro modo, por ejemplo, al escuchar una música, uno puede darse cuenta de que utiliza un patrón de chacarera y, al ir a la partitura, se distingue claramente la escritura de chacarera. Es decir, la música entra en la categoría académico-popular primero *de oído* y luego se certifica que es así en la partitura.

Un oído mínimamente entrenado debería distinguir con unos pocos compases cuando un compositor recurre a la música popular como uno de los *ingredientes* de su obra. De todos modos, se propone ser muy específicos en este punto, expresando con claridad la procedencia de tal o cual rasgo de la música mediante el análisis musical. Para empezar a definir qué se dice al hacer referencia a la música académico-popular, se propone pensar en una composición académica, con mucha información escrita en la partitura, que en su devenir incluye rasgos y/o elementos de la música popular de una región o un país.

Por su variedad sonora, Latinoamérica presenta una cultura especialmente fértil para el desarrollo de esta categoría musical. Lo que originalmente empezó como expresión nacionalista o color local, a imagen y semejanza de Europa, a lo largo del siglo XX se transforma en una corriente compositiva. En ese sentido, los ámbitos donde el compositor desarrolla su actividad musical revelan las cualidades personales de su música.

3.2 Gestos musicales que se identifican con geografías

Así como la música que en esta tesis se ha llamado *académica* —tradición escrita— ha tenido distintas denominaciones —música clásica, erudita, sinfónica y de cámara, culta o docta—, cada una con su correspondiente significado asociado, el mundo de la música popular —tradición oral— también ha experimentado distintas denominaciones: música tradicional, popular, popularesca, ciudadana, urbana, folklórica. La idea de sostener una tradición cultural convive con las producciones que se presentan como nuevas o de moda.

Las expresiones *tradicional* y *folklore* refieren a prácticas que datan de años en determinado territorio, incluso pueden aludir a culturas indígenas o

aborígenes. Para Ana María Ochoa (2003) es más exacta la denominación músicas locales, en vez de folklore, ya que permite asociar determinados gestos musicales con una región geográfica independientemente de los géneros musicales, lo culto y lo popular, las estructuras de los instrumentos musicales, las tecnologías para producir sonidos y comunicarlos, los modos como la música junta a las personas y las razones por las cuales las personas hacen o escuchan música.

En un mundo globalizado, de prácticas culturales que se repiten en distintos lugares, contraponer el concepto de música local resulta una manera inapelable de zanjar discusiones sobre lo étnico, lo tradicional y lo folklórico. Ochoa lo justifica con estas palabras:

El término “músicas locales” lo empleo para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos (Ochoa, 2003, pág. 11).

Al hablar de *músicas locales* suele estar implícita la idea de oralidad, danza y presencia física. Por ejemplo, el género tango es patrimonio de Buenos Aires y, aunque se practica en otras ciudades argentinas, incluso el mundo entero, la relación originaria con ese territorio es inapelable. En las músicas locales, la autenticidad se comprueba rastreando el origen, la fundación de los hechos culturales que dieron lugar a determinado género.

Para que una música quede identificada con determinada zona geográfica, un grupo social tiene que tomarla como propia, en la praxis y en el discurso. Según Ochoa (2003), esa relación es conservadora en tanto hay un apego por formas, modelos y herencias creativas; un género se consolida con determinada repetición de patrones y con la gente asumiendo esa conexión entre música, territorio y memoria en el discurso.

El fenómeno de la *world music* podría ser considerado uno de los últimos episodios del mercado en materia de identificar músicas con determinadas zonas de procedencia. Durante el siglo XX, la industria fonográfica aprovechó cada una de las expresiones culturales emergentes, tanto las de moda como las tradicionales. Cada género musical era plausible de transformarse en una etiqueta. En este sentido, los folklores y las músicas tradicionales fueron funcionales al mercado y se retroalimentaban.

El siglo XXI vuelve a cambiar algunos órdenes que parecían preestablecidos, los medios digitales obligan a repensar las prácticas. Sin embargo, algunas tradiciones parecen no modificarse. Como se observará más adelante, muchas músicas locales quedaron consolidadas y el nuevo estado de situación no atenta contra lo establecido.

Muchos de los nuevos géneros urbanos se basan en músicas locales y la presencia de la industria no modifica sus orígenes. A los efectos de la presente tesis, importa cómo se considera tal o cual gesto musical, donde determinada instrumentación aplicada a estructuras rítmico-melódicas dan lugar a un género, más allá del mercado y sus vaivenes. Está claro que establecer un género es una manera de homogeneizar la cultura, la música, como arte abstracto, es especialmente proclive a todo tipo de estandarizaciones; siempre ha habido necesidad de organizarla. Por ejemplo, en la Antigua Grecia, un determinado modo aludía a un carácter musical específico.

En el devenir complejo que hilvana la tradición, el folklore y las músicas locales, Ochoa señala:

Es este el marco ideológico que contribuye a un proceso de naturalización de la relación músicas locales –región/nación– identidad en donde se identifica un género musical con un lugar y con una esencia cultural y sonora... Todos los países tienen libros básicos que dividen al país en ritmos típicos de una región y descripciones formales asociadas a una idea estática de la identidad (Ochoa, 2003, pág. 95).

En los últimos años se ha incorporado, a la idea de folklore y tradición, el concepto de *patrimonio intangible*. Este abarca desde formas musicales, rituales y valores sociales hasta conocimientos científicos. Más allá de disquisiciones sociológicas y culturales, en esta tesis se toma la idea de *músicas locales* debido a su especificidad, en tanto delimita zonas y características musicales y no interpone cuestiones de tradición ni de mercado.

3.3 Latinoamérica, zona de convergencia

¿Es el quehacer musical latinoamericano distinto al de Europa o Estados Unidos? Sin ánimo de generalizar, es más frecuente en nuestro continente que

un músico transite espacios de la música popular y estudie o ejerza en entornos académicos.

Las biografías relatan todo tipo de anécdotas al respecto. Francini, el violinista de la sinfónica que se va corriendo después del concierto en el teatro Colón a la tanguería. Villa-Lobos joven tocando en los conjuntos regionales con el cello o la guitarra que darían lugar a sus famosos Choros. Carlos Guastavino interpretado por la cantante folklórica Mercedes Sosa. El compositor vanguardista Rogério Duprat integra el llamado Tropicalismo junto a Caetano Veloso y Gilberto Gil. Piazzolla joven bandoneonista de la orquesta de Aníbal Troilo estudia composición y orquestación con Alberto Ginastera, el flautista venezolano Luis Julio Toro, formado en la escuela inglesa, interpreta música tradicional en el Cuarteto Gurruñío.

Más allá de estos hechos aislados, está claro que la frontera entre lo académico y lo popular siempre estuvo más difusa. Latinoamérica es particularmente propicia para lo que se denomina *zona de convergencia*. El equivalente en música de los idiomas de origen latino hablados en nuestro continente es el 6/8 y 3/4 superpuestos. Todos los países de la región cuentan con géneros musicales con singulares especificidades que tienen en común esa manera de pensar el compás. Si bien se pueden hallar distintos *tempi*, subdivisiones y figuras, todos tienen géneros musicales en 6/8 y 3/4.

Los considerandos de Miranda y Tello (2011) merecen una especial atención. Para ellos, no corresponde comparar la música del siglo XIX en igualdad de condiciones con Europa. Resultará infructuoso equiparar compositores de ópera como Carlos Gomes, Gaspar Villate y Melesio Morales con los referentes europeos de su tiempo, Wagner, Rossini y Verdi:

La música no es buena por ser nacional, por ser trasunto de cualquier folklor, ni por ser original o peculiar. A Ignacio Cervantes no lo hace un excelente autor la cubanía de sus habaneras (...) todas las piezas latinoamericanas que tomaron algún rasgo de lo popular o que hicieron arreglo y blasón de las melodías locales, son interesantes ejercicios de identidad, sintomáticos de un fenómeno que habremos de contemplar más en detalle, pero ello no las hace grandes obras per se (Miranda & Tello, 2011, pág. 32).

Seguir los rastros de la música latinoamericana de tradición escrita previos al siglo XX sirve para comprender el fenómeno cultural que se ha manifestado de modo similar en todo el continente.

Alejo Carpentier señala como el comienzo de la cultura latinoamericana a la existencia misma de “el criollo”. El criollo, ese mestizo de español y aborigen, ya detenta una *nueva manera de sentir y pensar* (Aretz, 2004).

Un ejemplo documentado de música escrita en territorio sudamericano son las misiones de los jesuitas como portadores de la cultura de la partitura y la construcción de instrumentos. En el establecimiento de las primeras iglesias y en la imitación de la cultura europea de los salones, se hallan los primeros académicos de la música de nuestro continente. Una figura que da cuenta de dicha actividad musical es Doménico Zipoli (1688-1726), contemporáneo de Bach. Zipoli es un creador musical del siglo XVIII instalado en la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús —que incluía los territorios de Tucumán, Paraguay y Río de La Plata—. Lo cierto es que, luego de la edición en Roma de sus *Sonate d'intavolatura per órgano e címbalo*, en 1716, se estableció en Córdoba, donde falleció diez años después (Illari, 2011). La labor que delinea una tradición académica continúa todo el siglo XVIII y XIX con la creación de conservatorios, orquestas, sociedades de conciertos, salones y coros.

Por otra parte, Carpentier (1985) propone *buscar en la calle* la tradición musical latinoamericana más que en los primeros compositores de ópera del siglo XIX ya citados. Eso genera todo tipo de discusiones con otras corrientes musicológicas, como los mencionados Tello y Miranda, quienes se ocupan de relevar el quehacer musical académico en toda su dimensión sin abrir juicio de valor.

En este trabajo se rescatan, como fundantes teóricos para la propuesta de convergencia de lo académico y lo popular en nuestro continente, los conceptos de Tello y Miranda acerca de los compositores latinoamericanos del siglo XIX, condensados con cierta ironía en el siguiente párrafo:

En efecto solo se trata de señalar lo que *nos distingue*, cobra sentido el uso y la adopción de materiales folklóricos locales en el marco de cualquier práctica musical. La búsqueda de tales rasgos se ha convertido en parámetro para juzgar a buena parte de los compositores latinoamericanos,

y muchas de sus obras revisten para nosotros una valía que está en relación directa con este asunto. Nos interesan los gestos locales del argentino Juan Pedro Esnaola cuando escribe minués montoneros, las danzas del cubano Manuel Saumell, porque establecen el parámetro de las famosas habaneras; el jarabe nacional de Tomás León o las modinhas de Francisco Manuel da Silva, simplemente porque en cada uno de tales autores y obras se aprecia claramente un afán de distinguirse; de definir una identidad sonora en oposición a Europa (Miranda & Tello, 2011, pág. 45).

La presencia de África en América, los primeros esclavos llegan a partir de mediados del siglo XVII, logra el aporte definitivo a una realidad musical que paulatinamente intenta diferenciarse de Europa. La negritud otorga a la música latinoamericana características singulares y es ese encuentro cultural el que prevalece (Corti, 2023).

Como el objetivo aquí propuesto es caracterizar la música académico-popular, la filosofía de Alejo Carpentier, muchas veces con enunciados poéticos y floridos, resulta adecuada. Según la mirada del musicólogo cubano, la relación entre lo culto y lo popular es en los países latinoamericanos a comienzos del siglo XX muy distinta a Europa:

Pero de muy distinto modo ocurrían las cosas en la América latina de aquellos años. Ahí donde las calles resonaban de tangos, rumbas, sones, bambucos, guarachas, boleros y mariachis, la hostilidad de ciertos músicos serios, sinfonistas, profesores de conservatorios, hacia la llamada “música ligera” llegaba a cobrar características inquisitoriales. Una hostil venida de lo alto fulminaba cuanto se manifestara en modesta -aunque a veces muy afortunada- expresión debida a viejas tradiciones rítmicas y melódicas, de las que “andaban en boca de las gentes” (Carpentier, 1985, págs. 10-11).

Carpentier toma cuenta de las muchas denominaciones empleadas para definir la tipología musical: culta, semi-culta, clásica, semi-clásica, popular, populachera, folklórica, etnográfica. Y sugiere no olvidar que la música popular tuvo, antes de llegar al rito del concierto, muchas otras funciones como: plegaria, encantación, liturgia y poesía-danza entre otras. Para él, cuando surge en nuestros países un músico de la talla de Villa-Lobos, se produce una “ecuménica

convergencia de energías ambiente” (Carpentier, 1985, pág. 18) que pueden venir de arriba —lo culto— o abajo —lo popular—.

La riqueza de expresiones populares de nuestro continente y el aprendizaje de los formatos europeos es uno de los modos de hacer música en Latinoamérica. ¿Por qué hablamos de música latinoamericana?, se plantea el historiador Pablo Palomino (2021). Se podría hacer referencia a la música de todo el continente americano, incluyendo Estados Unidos y Canadá, y denominarla *panamericana*; y si se tiene en cuenta la continuidad con España y Portugal, *iberoamericana*, o *world music* que suele emplearse comercialmente para todo lo que no es Europa o Estados Unidos. Para Palomino (2021), el ideario de la música en Latinoamérica surge entre las décadas de 1920 y 1960 y parte tanto de la academia como del mercado fonográfico y de recitales de todo tipo gracias a una determinada retórica.

Hasta la década de los treinta, la música de los países de la región no era *latinoamericana*. Había canciones *mexicanas*, *españolas* y *habaneras*; no se tenía conciencia de circuito ni de discursos musicales. En ese sentido, el autor narra la paulatina relación entre la producción y los mercados musicales y señala algunas migraciones que determinaron el curso musical de los productos culturales (Palomino, 2021). Algunos géneros musicales eran trasnacionales, la zamacueca recogía influencias de Chile, Perú, Bolivia y Argentina. La murga uruguaya surge como recreación de costumbres musicales de Cádiz y Madrid. La Habana exporta el danzón a México y toda América central. Una serie de sucesos desencadena la etiqueta de música latinoamericana a partir de 1930:

- Ricardo Rojas se refiere a la “tradición folklórica americana”.
- En 1927 Carpentier muestra una música cubana como parte de una tradición latinoamericana.
- En Berlín se ofrecen estilos nacionales específicos: el gaucho argentino y el charro mexicano.
- Ante el éxito de la orquesta cubana Don Azpiroz, Jorge Luis Borges refiere peyorativamente en 1935 enumerando los géneros musicales: la deplorable rumba El Manicero, Handy’s Blues, la habanera-madre del tango y el Candombe uruguayo. Parte del legado hemisférico de esclavitud africana.

Palomino (2021) marca la década de los sesenta como momento de consolidación de la música académica latinoamericana. El reconocimiento mundial de Chávez, Villa-Lobos y Ginastera en las salas de concierto afianza la idea de los compositores de Latinoamérica. Asimismo, la música popular ya había sido industrializada merced al auge del mercado discográfico.

Desde mediados del siglo XX, la musicología comenzó a incluir en el debate académico a la música popular. Aunque con disidencias respecto de la definición de *música popular* que ofrece el musicólogo chileno Juan Pablo González, se celebra que las muchas expresiones de Latinoamérica puedan ser estudiadas y relevadas. Para González “es justamente la fluidez de las fronteras entre lo erudito y lo popular lo que ha marcado una parte importante del desarrollo de la cultura y la música en América Latina” (González, 2012, pág. 8). En su ideario, la música popular esta mediatizada e industrializada, por ello el mercado cumple un rol decisivo en su discurso:

El comienzo de este acercamiento musicológico norteamericano hacia América Latina, coincidía con el auge de la música llamada tropical en las pistas de baile y en el cine de Estados Unidos —con Xavier Cugat y Carmen Miranda, por ejemplo—. Al mismo tiempo, algunos sellos discográficos norteamericanos descubrían en la música de concierto latinoamericana una interesante veta comercial para su catálogo clásico, al encontrar en el americanismo musical -o nacionalismo mancomunado- abundante música de cámara y sinfónica basada en un exótico y atrayente folklor latinoamericano (González, 2012, pág. 31).

Por otra parte, se coincide con González en el criterio de otorgar a la *versión* relevancia fundamental para el caso de la música popular. Como ya señalamos, la partitura original es apenas una guía, y en el mundo de la canción la letra cumple un rol fundamental.

Gracias a la vida por Violeta Parra es la primera versión u obra fuente⁶, la interpretación de Mercedes Sosa⁷ será otro cantar y ni hablar del “Polaco”

⁶ Versión de la autora <https://www.youtube.com/watch?v=w67-hlaUSIs> (La Pichanga Música Chilena, 2011).

⁷ Versión de Mercedes Sosa <https://www.youtube.com/watch?v=IDFuHhflHsw> (Sosa, 2016)

Goyeneche con arreglos de Carlos Franzetti (1985)⁸. De este modo, la *performance* cobra otro sentido, las versiones son casi obras nuevas basadas en *obras fuente*. Además del cantante, a veces denominado *artista*, los roles del arreglador, el productor, el ingeniero de sonido y los músicos participantes son fundamentales para la construcción de una nueva versión de una obra de música popular.

En otro orden de ideas, el musicólogo chileno también señala que la forma sonata fue un formato académico que otorgaba legitimación a los compositores que querían entrar en el formal mundo de la música escrita. Como se observará más adelante, el formato hace también al asunto, la música de cámara —en especial para el piano— y los trabajos orquestales, que requieren rigor en la partitura, han sido el tipo de instrumentación principalmente elegida de estos compositores. Ya en el siglo XX, superados los movimientos nacionalistas, criollistas e indigenistas, los compositores serios se inclinaron por el dodecafonismo, el serialismo, la música concreta, lo electroacústico y tantas otras tendencias (González, 2012). En ese punto se disiente, siempre hubo compositores académicos que integraron los elementos locales identitarios a la música de concierto.

Otra propuesta interesante, es la idea de que la canción latinoamericana de la década de los sesenta es la vía de integración de los géneros folklóricos de la Patria Grande. Más allá de la especial valoración de una de las prácticas de la música popular más difundidas, en la que podemos coincidir, el musicólogo también omite la música académico-popular (González, 2012).

Si bien el autor considera divididos los campos de estudio y, por consiguiente, las categorías musicales, en la cita puede percibirse que observa la necesidad de flexibilizar las clasificaciones estancas:

A pesar de los cambios sufridos en nuestra vida pública y privada por el desarrollo de las industrias culturales y de la enorme relevancia social, cultural y económica que ha alcanzado la música popular en el mundo, esta

⁸ Version Roberto Goyeneche <https://www.youtube.com/watch?v=qc8gHZuQsL8> (Perriere, 2023)

permaneció por mucho tiempo ignorada por la musicología, que dividía el campo musical en dos grandes áreas: música de tradición escrita — llamada docta, culta o clásica— y música de tradición oral -llamada tradicional o folklórica-. Esta visión dicotómica y excluyente se mantuvo vigente en América Latina durante casi todo el siglo XX, pasando por alto que uno de los principales aportes de la región ha surgido justamente de la variedad y riqueza de sus músicas populares (González, 2012, pág. 79).

Se considera necesario correrse de esa visión dicotómica y proponer una nueva categoría académico-popular. Los músicos latinoamericanos necesitan una mirada que pueda explicar la música de manera más amplia.

En cuanto al saxofón, Erik Heimann Pais menciona anuncios en diarios brasileños de fines del siglo XIX promocionando su venta (ver Anexo III). Por lo tanto, podría decirse que el instrumento entró a Latinoamérica al mismo tiempo que a Canadá y Estados Unidos. Algunos ejemplos trascendentes:

- A partir de la banda cubana Don Aspiazu, antes mencionada, el esquema de big band con percusión típica, consolida un formato en la música popular cubana.
- En Brasil. Como ya vimos Villa-Lobos incorpora saxofones en obras de la década de 1920. El saxofón integra los conjuntos regionales o *chorões* de manera no excluyente. El flautista Pixinguinha lo incluye definitivamente en la década del 40.
- La región andina peruana/boliviana incluye en las bandas que tocan huayno un buen número de saxofones dependiendo de las posibilidades económicas (Belcastro, 2014).
- Luego de la experiencia fallida de Julio De Caro en su Orquesta Melódica Internacional, en 1936, donde suma saxofón, batería y vibráfono a la orquesta típica, recién en 1969 Piazzolla incorpora el saxofón al tango en el disco *Pulsación*, quedando asociado a un sonido renovador o vanguardista en el género.

3.4 La “convergencia” en la música argentina

En su compilación de artículos, Carlos Vega (1981) enumera hitos artísticos de la historia argentina, varios de ellos de índole musical; aunque

también están las tradiciones literarias como el *Martín Fierro* o las escénicas como el *Circo Criollo* y *Juan Moreira*.

Entre las tradiciones musicales, Vega refiere a la música criolla, los trovadores y payadores, al desarrollo del Nacionalismo Musical argentino, la Ciencia del folklore y las figuras de Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo. Como podemos observar, desde el siglo XIX Argentina tiene vertientes artísticas populares que permiten pensar en expresiones artísticas que definen.

Por otra parte, una línea estética ininterrumpida une a Alberto Williams, Julián Aguirre, Juan José Castro, Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Horacio Salgán y Astor Piazzolla: en muchas de sus obras conviven materiales de nuestra música popular con la tradición académica occidental. A continuación, se describen brevemente los parámetros musicales presentes en el arte de cada uno de ellos. A tales efectos, se seleccionan dos obras de cada compositor que se consideran de convergencia.

Formado en el emblemático Conservatorio de París —tuvo entre sus maestros al compositor César Franck—, Alberto Williams (1862-1952) recrea en la Argentina el paradigma del compositor nacionalista europeo. Se reconoce continuador de los primeros compositores académicos de nuestro país, Juan Bautista Alberdi, Pedro Esnaola y Amancio Alcorta, pero incluye el folklore en sus composiciones y se declara creador del Nacionalismo Musical Argentino.

Ejemplo de ello son *El rancho abandonado*⁹, que intercala una sección central que refiere al patrón folklórico de la chacarera. El tema que abre y cierra la pieza no concuerda con ninguna especie folklórica, de todos modos, expresa una atmósfera más lenta y evocativa en una subdivisión binaria, con la melodía muy ornamentada sobre una armonía modal.

Otro género muy visitado por Williams en sus composiciones es la milonga en sus distintas posibilidades. Hay varios ejemplos de ello tanto en su música orquestal como en su obra para piano. La milonga de la Suite Argentina Nro. 3¹⁰

⁹ Versión de Valentín Surif <https://www.youtube.com/watch?v=fhvnDUVfOFc> (Acqua Records, 2013)

¹⁰ Suite completa <https://www.youtube.com/watch?v=iYKjscYZtvk> (Dominas, 2013)

emplea el mismo patrón rítmico-melódico que cualquier grupo de tango toca en las milongas bailables.

Julián Aguirre (1868-1924) es otro caso paradigmático de lo que algunos denominan el nacionalismo folklórico en Argentina. Se formó en el Conservatorio Real de Madrid y en París. Luego de un primer período de inspiración *schumanniana*, su producción compositiva incorpora los *aires* y los *tristes* donde el folklore le aporta un elemento fundamental. Su música está constituida en especial por obras pianísticas y canto y piano.

El primer ejemplo que se cita es “Cinco tristes para piano”¹¹, que tiene el patrón rítmico de la vidalita y alterna la escala de Sol menor melódica con el modo de Sol dórico. La vidalita puede ser pensada como una milonga muy lenta y rubato en tres tiempos; esa especificidad técnica da la sensación de estar escuchando una música familiar. La expresión *aire de familia* se aplica perfectamente a estos casos, justamente por eso Aguirre la aplica a algunas de sus composiciones: en el Aire Criollo Nro. 1¹² emplea el acompañamiento de milonga antes mencionado.

El caso de Juan José Castro (1895-1968) es particularmente significativo. De familia de músicos, se formó en París con Vincent D’Indy y ocupó los puestos más importantes del país como director de orquesta, trabajando también en el exterior. Sólo algunas de sus obras tienen evidentes gestos tomados de la música popular argentina.

Para esta presentación se seleccionó la Sinfonía argentina¹³. En el primer movimiento *Arrabal*, ademanes tangueros se difuminan en una atmósfera armónica muy sofisticada que evita los lugares comunes. El segundo número es *Llanuras*, refiere a las grandes extensiones de La Pampa y se percibe en algunas melodías un aire de zamba. El tercer movimiento titulado *Ritmos y danzas* es un 6/8 – 3/4, que desarrolla la manera de escribir el patrón de chacarera de los

¹¹ Video Score <https://www.youtube.com/watch?v=iNwVu-EEVwI> (Fyrexianoff, 2021)

¹² Versión para dos guitarras <https://www.youtube.com/watch?v=SrpmpBdNU4w> (The Orchard Enterprises, 2020)

¹³ Versión de la Orquesta Juvenil del Bicentenario <https://www.youtube.com/watch?v=2AQaaMIr4bU> (Pavlotzky, 2020)

compositores nacionalistas anteriores, aprovechando al máximo los colores de la orquesta.

Alberto Ginastera (1916-1983) estudió en el Conservatorio Williams de la ciudad de Buenos Aires y concluyó su etapa de formación con Aaron Copland en Tanglewood —sede de festivales y residencia de verano de la Orquesta Sinfónica de Boston—. Escribió tres óperas, seis conciertos para solista y orquesta, obras para piano, ballets y música de cámara. Catalogó su producción compositiva en tres grupos: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neo expresionismo; en la dos primeras categorías sus obras tienen claras referencias al folklore argentino.

Aunque el compositor la quitó de su catálogo, se elige destacar una obra escrita a sus 18 años, “Impresiones de la Puna”, para flauta y cuerdas¹⁴, ya que alterna frases en la pentatónica menor con modos más complejos como el derivado del V grado de la escala menor armónica. Por otra parte, un trabajo de 1952, el primer movimiento de la Sonata para piano Nro. 1 Allegro marcato¹⁵, donde *deforma* la continuidad folklórica del compás de 6/8 – 3/4 agregando o restando corcheas; lo interesante es que el uso de las terceras en la mano derecha mantiene el carácter de chacarera de la melodía del primer tema.

Con la mención de Carlos Guastavino (1912-2000) se completa el espectro de compositores argentinos de formación y práctica netamente académica que incluyen rasgos de la música popular —más adelante se observará cómo ese proceso puede invertirse—. Discípulo de Athos Palma, en las décadas de los cuarenta y cincuenta tuvo la posibilidad de mostrar su arte como pianista y compositor de música vocal de cámara en varios países.

Durante el llamado *boom del folklore*, década de los sesenta, compuso canciones de neto corte popular junto a letristas como Jorge Luis Borges, Atahualpa Yupanqui, Gabriela Mistral, León Benarós, Hamlet Lima Quintana, Rafael Alberti y Alma García. Si bien Guastavino fue criticado por emplear

¹⁴ Video score, audio Claudio Barile (flauta) https://www.youtube.com/watch?v=J4X6k4M_N8g (Lizeo Edt., 2022)

¹⁵ Video score, audio Terence Judd (piano) <https://www.youtube.com/watch?v=hT3XiVsH64g> (Cmaj7, 2015).

recursos armónicos más cercanos al romanticismo, en la presente tesis es entendido como el primer compositor académico que escribe los ritmos de las músicas locales argentinas con más detalle y precisión; el vínculo con la música popular aparece fluido y cercano.

En el disco *Guastavino Ahora* cometí la osadía de grabar una versión de “Introducción y Allegro para flauta y piano”¹⁶ agregándole bajo y batería, lo cual demuestra que la obra funciona perfectamente sobre patrones folklóricos. La zamba *La tempranera* es uno de los pocos casos en su música donde respeta al pie de la letra un formato de música popular preexistente¹⁷.

Los compositores argentinos que se citarán a continuación tienen una relación más familiar con la música popular. En todos los casos, se trata de instrumentistas que desarrollaron una importante actividad en ese campo. La práctica cotidiana de un estilo donde hay una buena parte de música que no se escribe, confiere al compositor el dominio de todos los pormenores. A la hora de volcar los detalles en la partitura, este contará con información de primera mano.

Horacio Salgán (1916-2016), quien fuera un excepcional pianista de tango, tiene en su catálogo fundamentalmente obras populares y arreglos para piano solo, dúo de piano – guitarra, quinteto de tango y orquesta típica. Dentro de su producción académica se destaca el Oratorio Carlos Gardel¹⁸, con textos de Horacio Ferrer para relator, quinteto de tango, orquesta y coro; en la obra están presentes el circo criollo, la zamba, el malambo, la milonga campera y, por supuesto, el tango canción.

Su trabajo para flauta y piano titulado *Suite argentina* tiene tres movimientos: Aire de chacarera, Zamba y Malambo¹⁹; la escritura pianística de los ritmos folklóricos es la más interesante, fidedigna y sofisticada registrada hasta ese momento en una partitura académica. Salgán logra escribir para el

¹⁶ Versión por Fernando Lerman (flauta) <https://www.youtube.com/watch?v=sw5C2008IFg> (Lerman, 2020).

¹⁷ Versión Mercedes Sosa <https://www.youtube.com/watch?v=W4rcXJiyT0Q> (Sosa, 2019).

¹⁸ Audio completo <https://www.youtube.com/watch?v=pL78KK5P2Qs&t=204s> (Tomas, 2019)

¹⁹ Versión Hachur y Tiscornia <https://www.youtube.com/watch?v=NOF7kIQceM0> (Ad Libitum Ensemble, 2022)

piano, con extrema precisión, los gestos que un folklorista improvisa zapateando, en el bombo o en la guitarra.

Probablemente el músico argentino más difundido, Astor Piazzolla (1921-1992) llevó a cabo una tarea ciclópea: divulgar el tango entre músicos clásicos y de jazz del mundo entero. Su formación abarca en los dos mundos, el académico y el popular; bandoneonista y arreglador de la orquesta típica de Aníbal Troilo y discípulo de Alberto Ginastera y Nadia Boulanger.

En su producción se destaca la música para las distintas formaciones que lideró: el Quinteto, el Octeto de Buenos Aires, el Octeto electrónico y el Sexteto Nuevo Tango; las canciones junto al poeta Horacio Ferrer y la música netamente académica. Piazzolla fue muy consciente del proceso de academización de su música, solía escribir muchas versiones y adaptaciones de la misma obra para distintos entornos, por ejemplo, de algunas de las obras que tenían mucho suceso con el Quinteto hacía versiones para trío clásico violín-piano-chelo. Ello garantizaba la llegada al mundo de la música escrita.

Entre los trabajos académicos destacamos el doble Concierto para bandoneón, guitarra y orquesta de cuerdas “Homenaje a Lieja”²⁰. La introducción empieza con una larga cadencia de guitarra a la que su suma el bandoneón en dúo. El segundo movimiento es una milonga campera en modo menor que termina con un 3-3-2 en modo mayor. El tercer número *Tango* es un típico fugado, recurso que Piazzolla emplea en muchas de sus obras —*Fuga y misterio*, *La muerte del ángel*, entre otras—.

Los estudios tanguísticos escritos a finales de los años ochenta son muy importantes para el saxofón. Piazzolla dice expresamente que es una obra para entrar en los Conservatorios, están escritos en principio para flauta o violín, luego la editorial sacó rápidamente las partituras para saxofón o clarinete. El concertista de saxofón Claude Delangle encargó una parte de piano a Piazzolla para acompañar al saxofón alto que dio lugar a varias orquestaciones, entre las que se encuentra la que realizamos para orquesta de cuerdas junto a Jorge Retamoza. La obra resume de manera magistral muchos de los recursos

²⁰ Versión Orquestre de París. Alondra de la Parra (Directora) Richard Galliano (Bandoneón) Yamandu Costa (Guitarra) <https://www.youtube.com/watch?v=Un9sXWWuChU> (de la Parra, 2015)

piazzolleanos para el género Tango. El primer movimiento 3-3-3-3-2-2 inscripto en dos compases de 4/4, presente en obras anteriores como *Michelangelo* '70. El segundo número tango lento rubato, casi cadencia con mucho virtuosismo. El tercero, forma ABA, donde A es un tempo movido con clave 3-3-2 y B es un lento cantábile, también presenta unos calderones que interrumpen la pulsación. El cuarto es un lento-meditativo con acompañamiento en cuatro negras. El quinto movimiento marcato y veloz se caracteriza por cambios armónicos inesperados. El sexto, un 3-3-2 en corcheas, ansioso y movido también ABA con el lento cantábile intercalado²¹. A continuación, se continúa la cita de otros compositores de convergencia argentinos.

Roque de Pedro (1935-2019) músico, periodista e investigador. Egresado del Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo y profesor del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, en 2013 fue designado profesor honorario de nuestra universidad. Con una larga trayectoria en la difusión y gestión del medio musical, se destaca especialmente su actitud abierta a todo tipo de tendencias estéticas cuando impartía clases de composición. La productora del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMuS) de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) publicó recientemente un disco que incluye algunas obras escritas con gestos de la música argentina: *Con botas viejas* —aire de malambo para piano a cuatro manos— y *Para los que no tienen nombre* —aire de zamba para marimba—. ²²

La biografía de Mario Herrerías (1954-2018) muestra un recorrido musical representativo de su generación. El rock sinfónico, el jazz-rock, la música de concierto del siglo XX —Debussy, Schonberg, Alban Berg y Prokofiev— y el tango de Piazzolla en adelante fueron sus intereses principales. Discípulo de Manolo Juárez y Gerardo Gandini, tuvo un profundo dominio de las técnicas

²¹ Cuarto Movimiento Versión Fernando Lerman con Orquesta Sinfónica de Salta https://www.youtube.com/watch?v=I7_bIKDopxE (Lerman, 2016). Quinto Movimiento Versión Jorge Retamoza y la Virtuosi Chamber Orchestra https://www.youtube.com/watch?v=s8SU_zvGvSE (Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, 2021)

²² Con botas viejas Versión Beatriz Pedrini Sandra Federici <https://www.youtube.com/watch?v=m8NZNrN-oww> (Prodamus, 2021). Para los que no tienen nombre Versión trio Calzado Linaje Inginioli https://www.youtube.com/watch?v=nFI_XTsRx3I (Club Sirio Libanés de Buenos Aires, 2016)

compositivas formales. Es continuador e innovador, en muchas de sus obras, del tango de concierto post-Piazzolla. Una muestra de su música de cámara es *Tormenta de verano* —malambo—²³, donde hay exultantes variaciones sobre este género folklórico precedidos por un movimiento lento que anuncia la tempestad. Las adaptaciones para saxofón y piano de las piezas *Boomerang* y *La Galera* muestran el alto grado de dominio técnico pensando un tango del siglo XXI sin imitar a Piazzolla, fueron un encargo de la cátedra de saxofón del Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes²⁴.

Se mencionan también algunos compositores destacados en actividad, que esgrimen la línea académico-popular —en toda o en parte de su obra—.

La pianista, arregladora y compositora Lilián Saba (1961) se ha transformado en experta en escribir las especies del folklore argentino. Sus arreglos para piano a cuatro manos de piezas emblemáticas de las músicas locales son material de consulta permanente para intérpretes y compositores. Discípula de Osvaldo Catena y Manolo Juárez, integró el plantel de profesores del Área Folklore de la Escuela de Música Popular de la Ciudad de Avellaneda generando un valioso material didáctico. Su obra *Malambo libre* trascendió el circuito de la música popular integrando el repertorio del concertista de flauta Jorge De La Vega²⁵. En 2022, la Orquesta Nacional de Música Argentina Juan de Dios Filiberto estrenó su obra original *Remembranza*, suite de aires folklóricos.

Dentro de la corriente del tango contemporáneo se destaca la figura de Diego Schissi (1969), quien lleva adelante música escrita para su quinteto. Esta agrupación tiene la misma formación del Quinteto de Astor Piazzolla —piano, guitarra, violín, bandoneón y contrabajo—, consiguiendo una sonoridad personal y novedosa. Su paso por el Jazz le permitió darle un tratamiento distinto al

²³ Versión académica Jorge De La Vega <https://www.youtube.com/watch?v=91yxkQKVGew> (De La Vega, 2012). Versión Mario herrerías Quinteto <https://www.youtube.com/watch?v=PuskRDHogSs> (Herrerías, 2018)

²⁴ Versión Soledad Herrerías (piano) y Estefanía Schanton (saxofón alto) <https://www.youtube.com/watch?v=8Nwsx03DAYM> (Herrerías, 2021)

²⁵ Versión de la autora en piano solo https://www.youtube.com/watch?v=Ju_Szbq-eol (CCK, 2015)

Tango, encontrando nuevos recursos que lo inscriben en los límites del género, justamente por ello el primer disco del Diego Schissi Quinteto (2011) se titula *Tongos, tangos improbables*. Entre sus trabajos para el ámbito estrictamente académico se destaca la versión de *Astor de pibe* para su Quinteto y orquesta de cuerdas estrenada en el Teatro Colón²⁶ para el evento “Piazzolla 100 años”, bajo la dirección de Luis Gorelik, y el Concierto para saxofón y orquesta, encargo del concertista Emiliano Barri, aún si estrenar.

Otro compositor que ha contribuido notablemente a mejorar la escritura del folklore es el pianista, guitarrista y cantautor entrerriano Carlos Aguirre (1965). Estudió piano con Graciela Reza y, luego de transitar diversos géneros de la música popular, concentra su energía en la música argentina escribiendo canciones, arreglos para las distintas formaciones que lidera y música de cámara. Entre la música de cámara destacamos la *Suite Paisajes* para guitarra sola donde cada movimiento lleva por título un género musical (1. Preludio, 2. Chacarera²⁷, 3. Intermezzo, 4. Vidala y 5. Baião). Su tema *Pampa*²⁸ que encabeza el disco de piano solo titulado *Caminos*, recrea el estilo folklórico explotando al máximo las posibilidades del instrumento.

Mención especial merecen los colegas saxofonistas-compositores Jorge Retamoza (1960) y Bernardo Monk (1975), ambos dedicados al Tango. Retamoza buscó siempre un estilo de vanguardia en las composiciones para los grupos que lideró²⁹, su sonido en el saxofón puede definirse como Michael Brecker tocando e improvisando Tango. Entre sus obras académicas se destaca el *Concertango para Saxofón Barítono y Orquesta* y las *Tres escenas porteñas* para dos clarinetes bajo y banda sinfónica.

Monk, en otra dirección, decidió integrar el saxo a la propia raigambre del tango, sumándolo al quinteto y a la orquesta típica en sus orquestaciones. El

²⁶ Link a concierto <https://www.youtube.com/watch?v=iuUKMO9VXsM&t=1728s> (Teatro Colón, 2021)

²⁷ Versión Virginia Pagola <https://www.youtube.com/watch?v=y0bBNknXBJo> (Pagola, 2019)

²⁸ Versión del compositor <https://www.youtube.com/watch?v=towULQmwfPs> (Aguirre, 2020)

²⁹ Jorge Retamoza Cuarteto. Suite del año de la Tanguedia <https://www.youtube.com/watch?v=9okegQz7QM4> (Retamoza, 2022)

saxofonista portorriqueño Miguel Zenón está en su ideario de sonoridad: un saxofonista de jazz tocando con un equipo prácticamente clásico. Sus magistrales *Estudios para saxofón solo*³⁰ ponen al instrumento en el rol de interpretar los estilos de los más reconocidos compositores del mundo del Tango. Recientemente estrenó la suite *Mujeres, la otra cara del tango* para Cuarteto de Señoritas (saxofones) y orquesta típica cuyos movimientos son: 1. Cuento de hadas, 2. El mal paso, 3. Alma de milonguera, 4. Pista libre³¹. Tanto Monk como Retamozza tienen escritos sendos libros de Saxofón en el Tango, de improvisación tanguera, dúos y transcripciones de variaciones —momento final virtuoso en muchos tangos— para saxofón.

Como podrá observarse por las fechas de nacimiento y fallecimiento de los compositores, no hay período de la historia de la música que quede sin cubrir. El discurso, en tanto relato de una situación determinada, de las instituciones nacionales ha omitido relevar la permanencia de un modo de escribir música en Argentina. Todos estos músicos mantienen, hasta la actualidad, activa la categoría de convergencia académico-popular.

3.5 Las partituras de música popular argentina. Editoriales, Real Book Argentina y *Folkloreishon*

Si se observa el recorrido de la manera en que se ha escrito la música popular en nuestro país, los distintos modos reflejan su creciente academización, así como una notoria mejoría en el detalle de la notación musical.

Para la difusión del tango, el folklore y el rock nacional, durante todo el siglo XX circularon en nuestro país las partituras de editorial. Normalmente eran someras guías para piano que expresaban apenas una referencia melódica con acompañamiento simplificado armónica y rítmicamente. Servían sólo a efectos del amateur hogareño que quisiera tener un primer acercamiento a la obra y del registro en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC).

³⁰ Bernardo Monk interpreta Puglieseando <https://www.youtube.com/watch?v=-T7T2DAEgRM> (Monk, 2016)

³¹ Cuarteto de Señoritas y Orquesta típica <https://www.youtube.com/watch?v=Vagt9EqREgl>

Como ya se mencionó, la flexibilidad de las distintas versiones de una canción hace que no revista interés publicar el *score* del arreglo. Al respecto, cabe destacar el trabajo de la Editorial Lago con un catálogo de grandes obras y hermosas partituras con obras plásticas en la tapa.

A comienzos de los setenta dos estudiantes anónimos del Berklee College of Music difundieron de manera ilegal —sin pagar *royalties* ni *copyrights*— un compendio de melodías con cifrado americano de famosos *standards* y composiciones originales del amplio mundo del jazz y músicas afines. Ese formato pronto reemplazó, en la práctica de la música popular a nivel mundial, a la mencionada partitura de editorial musical.

Una partitura de un tema de música popular es, desde hace más de cincuenta años, en el mundo entero, una melodía con cifrado americano. Apenas una guía de lo que realmente suena. El compositor, en la música popular, realiza su primera versión grabando, la partitura no es importante, incluso puede haber compositores intuitivos que no escriben música. González (2012) señala que no es necesario escribir la música para producir lo performativo, lo gestual o el grano sonoro. Con la grabación el músico popular consolida su composición.

Recientemente se tomaron el trabajo de transcribir los *scores* completos de los discos de The Beatles, una de las pocas bandas en el mundo que ameritan la reproducción textual, *covers* o bandas tributo. Lo que demuestra que sólo en contados casos se justifica escribir la música popular como si fuera académica, y refuerza una de las acepciones de la palabra *clásico*³².

López Cano (2012) propone suplir el concepto de “original” por otras posibilidades semánticas como: versión de referencia, versión actual, canción de base o versión dominante o hegemónica.

El siglo XIX es, para la Música, el siglo de las editoriales musicales; el siglo XX, el de los sellos discográficos y el siglo XXI, el de la distribución digital por internet. Y, aunque el concierto en vivo sigue siendo el momento real de contacto de los músicos con su auditorio, los sistemas de soporte escrito o

³² Diccionario RAE. Definición 3. adj. Dicho de un autor o de una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia.

fonográfico de la música cambiaron el quehacer musical para siempre, agregando nuevas capas de sentido a lo largo de la historia.

Los primeros cuadernillos de melodías con cifrado producidos en la Escuela de Música Popular de Avellaneda —cuyo *website* reza “Primera Escuela Pública de Música Popular en Latinoamérica”— fueron intentos de compilar rápidamente un acervo cultural argentino de casi un siglo. La carrera de instrumentista en Música Popular tuvo desde su creación tres géneros Tango, Jazz y Folklore. El jazz ya contaba —en los años ochenta— con al menos 20 años de academización, la bibliografía necesaria ya estaba constituida. Para el tango y el folklore, fue necesario pasar de la rudimentaria partitura de editorial musical al sistema de melodía con cifrado americano. La adaptación funcionó bastante bien para el folklore, aunque en el caso del tango los profesores notaron rápidamente la necesidad de incluir el concepto de arreglo. Por ejemplo, los arreglos de la orquesta de Aníbal Troilo fue uno de los primeros tesoros que la escuela rescató.

Iniciado el siglo XXI, florecen en diversos países de Latinoamérica varias experiencias serias de compilar la música popular y sus distintos géneros. Un recorrido por algunas experiencias dará cuenta de ello.

El libro de la Folcloreishon (Zaidman, Gindr, & Beilinson, 2016) recopila el folklore o músicas locales de cada región de nuestro país presentando melodía, cifrado y letra de las canciones. Está organizado alfabéticamente y por estilos Chacarera, Chamamé / Litoral, Cueca / Cuyo, Huayno / Andino, Vidala y Zamba. El material está compuesto por música tradicional, canciones que inmortalizó Mercedes Sosa y grandes autores del género folklore como Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Eduardo Falú y Ariel Ramírez, entre muchos otros. El nombre *Folcloreishon* fue inventado por el armoniquista Hugo Díaz en reuniones junto a los pianistas Oscar Cardoso Ocampo y Eduardo Lago, refiriendo de manera humorística, a la improvisación jazzística aplicada a nuestro folklore.

The Tango Fake book. Tango melodies & chords a la parrilla (2006) fue diseñado por el pianista y editor estadounidense, radicado en Países Bajos, Mark Arthur Wyman con el mismo propósito de la *Folcloreishon*, tocar tangos famosos *a la parrilla* —se denomina así al modo de ejecución directa de los tangos, sin ensayo ni arreglos musicales previos—. Es curioso observar cómo se separa al

tango del folklore tanto en estas publicaciones como en las instituciones dedicadas a la enseñanza de estos géneros.

La Asociación Tango Sin Fin, liderada por la flautista y editora Paulina Fain, viene realizando un importante número de publicaciones en formato libro y digital que incluye el Método de Tango (Contrabajo, Flauta, Violín, Guitarra, Piano y Bandoneón), desgrabaciones de solos famosos, La guitarra en el Folklore, arreglos de tango para orquesta típica y otras formaciones.

La experiencia del Real Book Argentina es también muy relevante. El sitio web lo presenta como “un proyecto que recopila música escrita por compositores enrolados dentro de las vastas fronteras estilísticas del Jazz Argentino”. Tienen editados varios discos y un libro en formato papel similar al Real Book originalmente editado en Boston.

En Brasil se han publicado *scores* de músicos trascendentes desde el punto de vista histórico, como Pixinguinha, y muchos *songbooks* de artistas importantes como Chico Buarque, Djavan, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ivan Lins, Joao Bosco, entre otros. De manera informal circula también una publicación del llamado jazz brasileiro donde se destaca la música de Egberto Gismonti y Hermeto Pascoal

Otros ejemplos en Latinoamérica de compilaciones de músicas populares locales son:

- *Cancionero popular Violeta Parra* (Fundación Violeta Parra, 2017). Recopila la obra de la cantautora chilena.
- *Cuban Fake book*³³. Música popular cubana. Incluye los géneros: Bolero, Cha-cha-chá, Danzón, Criolla, Guajira, Contradanza, Son, Mambo, Comparsa, Son Montuno, Tango Congo.
- *El libro de las Cumbias Colombianas* (Ochoa, Pérez, & Ochoa, 2017). Ordenado por capítulos: Cumbias del Conjunto de Flauta de Millo, Cumbias de acordeón, Cumbias de orquesta y conjuntos.
- *Somos Candombe* (Méndez, 2019). Compilación de obras de este género uruguayo de artistas como Fernando “Lobo” Nuñez, Hugo Fattoruso, Rubén Rada, Jaime Roos, Hugo “Cheché” Santos entre muchos otros.

³³ Libro digital cuya autoría y edición son anónimas.

- *The Brazil Real Book*³⁴. Compilación informal de Música Popular Brasileña.

³⁴ Ídem nota anterior.

4. Desarrollo: Una nueva obra

4.1 Planteos acerca de una música ciudadana en el siglo XXI

Muchas ciudades argentinas, con distintos paisajes sonoros, tienen, desde hace más de medio siglo, características de grandes urbes y, por sus diversidades e hibridaciones, los productos musicales pueden considerarse *ciudadanos*. Ya no existen poblaciones aisladas que presentan una cultura impoluta. Por otra parte, géneros comerciales urbanos que devienen del rock, el trap, la cumbia y muchas otras combinaciones, pueden considerarse expresiones artísticas genuinas en cualquier parte del mundo. En este sentido, la composición de una nueva obra no debería esgrimir determinada *pureza* de géneros y estilos.

Con conciencia de una realidad que parte de la radiofonía y las producciones fonográficas, y se consolida con la llegada de internet y las plataformas virtuales, se observa cómo las músicas asociadas a determinadas geografías parecieran desdibujar sus características singulares. Sin embargo, las corrientes tradicionalistas, con sus soportes físicos o virtuales, son las encargadas de sostener un acervo cultural determinado.

En el imaginario colectivo, la idea de ciudad no sólo remite a una cantidad dada de habitantes, sino que también se relaciona con los problemas de tránsito, el bullicio, la vida cultural y su infraestructura, las diferencias sociales y sus productos artísticos. Por consiguiente, una música ciudadana probablemente refleje toda esta complejidad. Entonces una música ciudadana en el siglo XXI revelará un entramado de tradiciones y nuevos significados producto de las diversidades urbanas.

Justamente en Argentina se ha reservado el término de *música ciudadana* exclusivamente para el Tango, expresión emblemática de la Ciudad de Buenos Aires, y se consideran a las expresiones musicales de cada región —Cuyo, Noroeste, Litoral, Centro y Sur— como folklore, por ende, *rural*.

Ya en el siglo XXI esta discusión resulta anacrónica, pues no sólo el tango es una música ciudadana. Curiosamente, por razones culturales o de mercado, hay músicos que interpretan tango en toda la Argentina y en otras ciudades del mundo, ¿ya no es una expresión meramente porteña? También otras ciudades

de la Argentina se identifican con los gestos musicales de su región y crean productos culturales a partir de ellos.

El *Concierto de las Cinco Ciudades* para saxofón y orquesta de cámara está pensado como músicas ciudadanas locales y regionales en tanto parte de géneros musicales preestablecidos (se adjunta link al demo del concierto en el Anexo I). En su concepción, el tango no es la única música emblemática de la Argentina, sólo representa a la Ciudad de Buenos Aires. Cada movimiento toma uno o más géneros característicos y lo desarrolla con un formato académico preestablecido: preludio y fuga, forma sonata, rondó, canción AABA, pasacalle y forma binaria. Casi todas estas formas se encuentran en las obras analizadas en el primer capítulo de esta tesis.

La idea de distinguir cada movimiento con el nombre de una urbe intenta establecer nuevas músicas ciudadanas argentinas. En la música popular, muchas músicas aluden a una ciudad: *Posadeña linda*, *Siempre se vuelve a Buenos Aires*, *Santafesino de veras*, *Canto a Mendoza*, *Volveré siempre a San Juan*, por mencionar algunos ejemplos locales. A nivel internacional se pueden mencionar *New York New York*, *L.A. is my lady*, *Let me take you to Rio*, *Madrid*, entre otras.

Por otra parte, en la obra *Escalas* (1922) —como escalas de un viaje— Jacques Ibert titula cada movimiento Roma-Palermo, Tunis-Nefta y Valencia. Además, el compositor holandés Guillermo Lago tiene en su catálogo el cuarteto de saxofones *Ciudades* (2011) I. Córdoba (España) II. Montevideo (Uruguay) III. Addis Ababa (Etiopía)-.

En la memoria de composición de este Concierto se continuará ahondando en elecciones y razones estéticas, el punto de partida fue pensar en cinco músicas ciudadanas de Argentina.

4.2 La pérdida de actualidad de los discursos bartokianos

Históricamente, los estudios de música se han dividido en m. p. urbana y m. p. rural, seguramente a partir de la etnomusicología fundada en las experiencias de campo de Zoltán Kodály y Béla Bartók (1979). Registrar con los primeros grabadores los cantos de las aldeas de Europa del Este, en especial Hungría, Bulgaria y Rumania, luego transcribirlos y catalogarlos, fue una tarea replicada luego en varias partes del mundo simultáneamente. En efecto, esta actividad musicológica surgía de la necesidad de atesorar documentos de las expresiones musicales que aún estaban sin *contaminar*, cantos que no habían sido intervenidos por armonizaciones propias de las urbes ni por la confección de partituras para realizar interpretaciones con sentido comercial.

La recopilación de melodías populares ha sido un valioso insumo para el trabajo de los compositores académicos, Bartók (1981) ejemplifica con los famosos corales de Bach basados en centenarios cantos eclesiásticos, el tema principal de la Sinfonía Pastoral de Beethoven —danza eslavo - meridional— y la música de los compositores rusos del siglo XIX —en especial Modest Musorgski— y afirma:

Nadie puede sufrir una influencia verdaderamente profunda de parte de la música campesina si no “experimenta” esta música en el lugar mismo, es decir en comunidad con los campesinos... no basta ocuparse de la música campesina que se encuentra catalogada o hasta almacenada en los museos (Bartók, 1981, pág. 91).

Tanto la actitud musicológica como la música compuesta por Béla Bartók han representado un ejemplo y guía para investigadores y compositores de todo el mundo. Podría aseverarse que sus ideas germinaron en diferentes regiones dando lugar al estudio del folklore y a la creación de instituciones vinculadas con el registro y rescate del patrimonio musical.

En la Argentina, el musicólogo Carlos Vega publica *Panorama de la Música Popular Argentina* en 1944 en consonancia con estas ideas, donde manifiesta que la proyección estética del folklore es propia del ambiente urbano y se confunde con el uso de materiales folklóricos en la creación intelectual; en esta línea, cree importante diferenciar la Ciencia del Folklore del nacionalismo romántico, el costumbrismo y los tradicionalistas o memorialistas. El folklore es

entonces *una ciencia de hechos actuales que nos hablan del pasado*, diferenciada de la *música oficial* de carácter *superior* (Vega, 1945). Esta idea también es *bartokiana* en tanto el folklore es *sobreviviente* y la *música oficial*, académica o no, es *actual*.

En Brasil, el musicólogo, crítico de arte e investigador Mario Andrade emplea los términos *folklor*, *música popular*, *popularesca* (con tono despectivo), *rural* y *urbana* para expresar una riqueza musical multifacética y difícil de definir. Habla del oxímoron “samba rural paulista”, de “música popular urbana” y de “submúsica” para referirse a los fenómenos más comerciales (Pérez González, 2014).

Según Bartók (1981), la música popular ciudadana, que en las traducciones aparecía peyorativamente como *popularesca*, se diferenciaba de la música popular de las aldeas o campesina que revestía mayor interés y un alto grado de perfección artística. Este concepto, que para comienzos del siglo XX resulta claro y explicable, suena perimido en estos tiempos. Los materiales musicales ya no están aislados geográficamente. No obstante, considerar al tango música ciudadana y a la Vidala folklore rural, sigue siendo una costumbre en nuestro medio que consideramos conveniente desnaturalizar.

En el siglo XXI ya no hay experiencias de campo inmaculadas. La labor del musicólogo es prácticamente imposible, las músicas se influyen unas a otras. Los ámbitos de difusión del pensamiento musical repercuten en los contenidos y conviven todo tipo de subjetividades paralelas. Sin embargo, una realidad musical queda consolidada en los textos y las prácticas, la que asocia determinados géneros y estilos a las distintas regiones de nuestro país.

Los libros *Cajita de Música Argentina* (Martínez & Mardones, 2011) y *La Guitarra en el Folklore* (Rossi, 2019) identifican seis regiones geográfico-musicales con sus correspondientes géneros —patrones rítmicos, giros melódicos y armónicos, danzas, estructura—. Estos se identifican con regiones por tener mayor representatividad, sedimentación, desarrollo y vigencia, aunque aclaran que se interpretan en todo el país.

- Región noroeste: vidala, zamba, chacarera, gato norteño, escondido, bailecito, carnavalito o huayno, cueca norteña, baguala.

- Región noreste o litoral: chamamé, rasguido doble, canción litoraleña, chamarrita.
- Región Cuyo: gato cuyano, cueca cuyana, tonada, chaya (La Rioja).
- Región Pampeana: huella, triunfo, milonga campera, cifra, estilo.
- Región Río de la Plata: tango, vals, milonga ciudadana.
- Región Patagónica: loncomeo, kaani, milonga chorrillera.

La actitud musicológica de registro y rescate de Bartók es reemplazada en el siglo XXI por un nuevo paradigma que consolida un estado de situación de las músicas locales. Este nuevo paradigma establece regiones musicales y no niega el estudio de los cantos populares tradicionales, lo completa y fortalece. Un compendio que incluye los trabajos de investigación de Ricardo Rojas, Carlos Vega y Leda Valladares —entre muchos otros— y las composiciones de Música Popular Argentina —folklore y tango— reafirma el mapa musical.

Así, las diversas instituciones academizan la tradición oral y establecen nuevas capas de tradición. Enumerar sólo algunas de las nuevas academias creadas en Argentina en los últimos cuarenta años da cuenta de ello: Escuela de Música Popular de Avellaneda, Escuela de Arte “Leopoldo Marechal”, carrera de Música Popular Argentina (folklore y tango) del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, carreras de música popular de la Universidad Nacional de San Martín y de la Universidad Nacional de La Plata.

Recapitulando, se podría aseverar que la tarea etnomusicológica de principios del siglo XX, sumada a la producción artística, es en el siglo XXI una tradición ampliada y consolidada que configura un nuevo paradigma. Las ciudades son verdaderas usinas de contenidos culturales.

En la matriz *bartokiana* está también la creación de obras académicas a partir de ese material recopilado en las aldeas, las *Danzas Populares Rumanas* son un caso modelo de ello. La cita textual de melodías populares —con o sin rearmónización— es uno de tantos recursos de la música académica europea —de cámara, coral y sinfónica— a partir del siglo XVIII. Asimismo, en Latinoamérica, entrado el siglo XX, los compositores académicos no sólo citan melodías populares, sino que crean nuevos entornos sonoros a partir de los gestos rítmico-melódico-armónicos de las músicas populares de sus regiones.

4.3 Apuntes y Plan de composición

Es notable, en las obras analizadas en el Estudio Comparado del segundo capítulo —tanto en las europeas como en las latinoamericanas—, el uso de orquestaciones de cámara. Las instrumentaciones que acompañan al solista de saxofón en dichas obras son: Glazunov, cuerdas; Villalobos, cuerdas más tres cornos; Ibert, quinteto de cuerdas, quinteto de vientos y trompeta; Gnattali cuerdas y quinteto de vientos. En el nuevo concierto se decidió sumar todas estas orquestaciones con un pequeño cambio: el reemplazo de dos cornos por trombones o saxofones —de distinto registro al del solista—. Esta variante muestra la ductilidad del saxofón como nexo entre los metales y las maderas de la orquesta. Así, la plantilla del *Concierto de las Cinco Ciudades* queda constituida del siguiente modo:

- Saxofón alto solista
- Flauta, oboe, clarinete en Sib, fagot
- Trompeta, corno
- Trombón tenor o saxofón tenor
- Trombón bajo o saxofón barítono
- Cuerdas (Violines 1ros y 2dos, violas, cellos, contrabajos)

La cantidad de cuerdas dependerá de la disponibilidad y/o calidad; de todos modos, es evidente que la nueva obra sigue la idea de la orquesta de cámara. La opción de cambiar trombones por saxofones graves pretende mostrar ese aspecto del instrumento: el saxofón funciona muy bien integrando las dos familias —maderas o metales— o como nexo entre ambas.

Aspectos morfológicos como el *fugado* en la sección final del concierto de Glazunov y la forma sonata de Ibert fueron imitados para definir la estructura de cada uno de los movimientos del nuevo concierto. Asimismo, la obra de Gnattali ha servido también de modelo formal: la apertura de un movimiento con saxofón solo, la *cadenza* corta y el Rondó del tercer movimiento

Esta sección contiene una memoria del proceso de composición. Según López Cano y San Cristóbal Opazo (2014) los principales métodos para la reconstrucción de la memoria personal son: la cronología, el autoinventario y la autovisualización. Este ejercicio introspectivo permite un panorama

pormenorizado de la creación del nuevo trabajo en consonancia con lo investigado.

4.3.1 Cronología

Luego del análisis de las obras para saxofón y orquesta de cámara y las consideraciones estéticas acerca de la Música Latinoamericana académico-popular, definí realizar la composición de la nueva obra en el 2023, a partir del mes de enero, a razón de un movimiento por mes. El plan fue escribir para saxofón y piano, para después orquestrar la partitura y contar con la reducción ya hecha.

Cabe aclarar que la reducción para piano de las obras orquestales es de gran utilidad en la clase de saxofón y da muchas más posibilidades de ejecución al trabajo. De todos modos, en junio comencé la orquestación de los movimientos con la flexibilidad de reescribir el piano si nuevas ideas así lo requerían, o de agregar partes secundarias o efectos de todo tipo en el *score* orquestal que en la reducción para piano no son factibles. Suelo dejar la parte de piano en el *score*, ya que ayuda al director en el estudio de la obra y en el ensayo —la presencia de instrumentos transpositores complica, a veces, la lectura de las notas—.

La obra estuvo concluida el día de nochebuena del 2023 y espero estrenarla en la primera mitad del 2024 junto con la defensa de la presente tesis doctoral. Seguramente por razones de control de la curva de atención, puntos de clímax, momentos de virtuosismo, gama de *tempi* y estilos, los movimientos fueron escritos de atrás para adelante

La elección de las ciudades de Argentina tiene sus razones personales. Son lugares cercanos a los afectos, donde he realizado al menos dos conciertos memorables que incluyeron música de mi autoría y dictado clases de saxofón, arreglos o composición. Al estar en regiones geográfico-culturales distintas, estos nombres aluden a una variedad de géneros musicales bien diferenciados. A continuación, se realiza una descripción pormenorizada de recursos y decisiones estéticas tomadas a lo largo de la composición en cada una de las secciones.

4.3.2 Primer Movimiento: Buenos Aires

Para esta pieza tomé gestos musicales del tango: un tipo de *marcato*, la yumba, el 3-3-3-3-2-2 que Piazzolla emplea en composiciones tales como *Michelangelo 70*³⁵, el 11/8 como homenaje a Mario Herrerías; y para separar las secciones (ver Figura 50) aparecen giros rítmicos de la milonga —3-3-2— y la murga porteña —patrones que hacen el bombo típico con su pequeño platillo de entrechoque—.

Figura 50

Concierto de las cinco ciudades. Compás 42

Capítulo 4 Ejemplo

Lerman, Concierto de las Cinco Ciudades
Buenos Aires, compás 42

Alto Sax

Piano

Murga porteña

mini platillo de entrechoque

bombo - quasi gran cassa

8va

En el parámetro alturas predomina el uso de la escala disminuida tanto melódica como armónicamente, en ese sentido el registro que corresponde a la mano derecha del piano aprovecha tríadas o tétradas —formadas si se le suma el bajo— que dicha escala contiene: C13(#11), Eb#11/Bb, A°7, Eb7/G, Am/F#, Gb/E, Cm/Eb, A/C#.

La forma elegida es la de sonata-rondó ya que en la reexposición el primer y segundo tema se presentan intercalados. El estribillo de 8 compases, que a los efectos del análisis llamaremos sección a, está montado sobre una estructura de 4 compases que se repite y muta al final según como se conecta con la siguiente sección.

Figura 51

Concierto de las cinco ciudades. Compás 5

³⁵ Video Score <https://www.youtube.com/watch?v=tfzcPJQ8DhQ> (Sánchez, 2016)

Capítulo 4 Ejemplo 1

Lerman. Concierto de las Cinco Ciudades
Buenos Aires, compás 5

escala disminuida

Alto Sax

melodia 8 compases

acorde de paso

Piano

C13(#11) Eb#11/Bb A°7 Eb7/G Am/F# Gb/E Cm/Eb A Db

acompañamiento ostinato 4 compases

compás conector

Figura 52

Buenos Aires - Forma

Estructura	Secciones	Compases	Características
	Intro	1 - 4	Acompañamiento marcato-yumba sobre la escala de Do7dism
Tema A	a	5 - 12	Estribillo: melodía principal sobre Do7dism sobre el mismo acompañamiento
	b	13 - 18	Puente #1: Melodía y armonía alternan escala dism con Bbm melódica
	a	19 - 26	2do Estribillo: sax cambia de 8va e incorpora frase en 4to compas
	c	27 - 34	Puente #2: E polimodal. Dos compases finales en 6/8 escala simétrica Ty1/2-st
	a	35 - 44	3er Estribillo, se suman cuerdas col legno. Tres compases finales de murga y milonga

Tema B	d	45 - 60	Melodía en 11/8 sobre el modo lidio #5. Dos compases finales 6/8 escala simétrica Ty1/2-st
Desarrollo	a1	61 - 74	Variaciones sobre Estribillo en otro centro tonal. Tres compases finales milonga
	c1	75 - 83	Puente #2 en otro centro tonal. Fermata final para introducir cadenza
	e	84 - 98	Cadenza como parte del desarrollo de la forma sonata. Emplea gestos de todos los temas
Re-expo A	a	99 - 106	4to Estribillo
Tema B	d1	107 - 118	Re-exposición 11/8 en otro centro tonal. Dos compases finales en 4/4
Tema A	c	119 - 126	Puente #2: E polimodal. Dos compases finales en 6/8 escala simétrica Ty1/2-st
	a	127 - 134	5to Estribillo
FINAL	f	135 - 124	Coda (incluye gestos murga y milonga)

Considero que la forma de este número es sonata-rondó ya que se ajusta a ambas configuraciones. Según el esquema aquí presentado, como sonata el primer tema incluye las secciones a (Do7disminuido), b y c, el segundo tema en 11/8 la sección d (Si lidio #5), el desarrollo (a1, c1, e) incluye la *cadenza* que recrea motivos melódicos y recursos armónicos de ambos temas. La re-exposición arranca con la sección a del primer tema y luego intercala el segundo tema (d1) en otro centro modal Re lidio #5, retoma con la letra c textual, repite la letra a y hace una coda. Como rondó, la sección a (estribillo) aparece cinco veces separada por trectos musicales diversos.

El mencionado estribillo tiene un acompañamiento inspirado en la *yumba*, donde el pianista de tango hace un acorde staccato en la región cercana al Do central en los tiempos 1 y 3 y en los tiempos 2 y 4 ejecuta un *cluster* grave o un bajo acentuado en el registro más grave.

Para los compositores de mi generación ha sido muy difícil escribir música tanguera sin parecerse a Astor Piazzolla, el influjo y la difusión de su obra hace que todo intento suene a imitación o plagio. Compositores como Mario Herrerías, Diego Schissi y Juan Pablo Navarro lograron, desde mi punto de vista, una renovación de la música de Buenos Aires, escapando de los cánones del género Tango.

Si bien Piazzolla y Herrerías hacen algunas experiencias al respecto, emplear la escala disminuida en mis composiciones tangueras, fue un recurso que me ha dado buenos resultados creativos. Para esta pieza elegí la disposición semitono-tono que corresponde a los acordes de 7ma.

En otras obras anteriores puede observarse claramente dicho procedimiento: *Preludio y fuga para los dos Oliverios* para cuarteto de saxofones³⁶, *Córdoba y Azcuénaga de Cinco esquinas porteñas* para clarinete y banda sinfónica o piano³⁷, *Quemar las naves* para saxofón barítono y piano de la obra teatral *Ocho cartas para Julio*³⁸, *Canon tanguero* del *Dúo de Concierto #3*³⁹, *Entongue*, encargo original para saxofón barítono y acordeón que ya tiene varias versiones para otras instrumentaciones entre las que se destacan: saxofones soprano y barítono, marimba, bajo, batería y percusión —para el grupo Tricahue-Chile⁴⁰—; seis saxofones, piano bajo y batería —para La Pampa sax y El Noneto—; clarinetes soprano y bajo, cuerdas —Amalia Del Giudice, Marco Mazzini, ClariPerú—.

La propuesta del maestro francés Oliver Messiaen en el desarrollo de las posibilidades melódicas y armónicas de los *Modos de trasposición limitada*, combinadas con la rítmica *piazzolleana*, funciona de manera adecuada para este trabajo compositivo. Siguiendo el sentido rítmico de las innovaciones tangueras,

³⁶ Video score <https://www.youtube.com/watch?v=4p05lclTKFg8> (Lerman, 2015),

³⁷ Video score <https://www.youtube.com/watch?v=5OM5s3uCHjo> (Lerman, 2016).

³⁸ Video promocional de la obra https://www.youtube.com/watch?v=WtbJuaCCD_g (Lerman, 2015).

³⁹ Video con el saxofonista chileno Alejandro Rivas Pinto <https://www.youtube.com/watch?v=oTz2GiRgPcg> (Lerman, 2020).

⁴⁰ Versión Tricahue <https://www.youtube.com/watch?v=cscd9lFV1EU> (Rivas Pinto, 2020).

Mario Herrerías en su obra emblemática *Niebla y cemento*, emplea el compás de 11/8 agregando al típico 3-3-2 un pulso más de subdivisión ternaria: 3-3-3-2.

A modo de homenaje, se toma esta idea rítmica para el segundo tema de la forma sonata de este movimiento, que tiene un carácter más cantáble contrastando con la energía del primer tema. Para profundizar la diferencia entre ambos temas, en este segundo se aplica el modo lidio #5 de Si, devenido de Sol# menor melódico, y sus derivaciones que tiene una atmósfera bien diferenciada de la escala disminuida.

4.3.3 Segundo Movimiento: Santa Fe

Para este número tomé como referencia de música local la llamada canción litoraleña⁴¹ que es una especie de chamamé lento. Según Pérez Bugallo (2008), el *chamamé* proviene del *fandango* valseado lo cual explica su escritura en tres tiempos. Una de sus características fundamentales es el arpeggio del bajo, siempre en posición fundamental, desplegado en tres negras. El resto del ritmo se genera con contratiempos y/o síncopas en la zona de la mano derecha (acordeón, piano o guitarra). La canción litoraleña simplemente reproduce este patrón a un tempo más lento, máximo 60bpm la negra.

En la Introducción, para variar el dibujo típico del bajo mencionado en el párrafo anterior, decidí incluir en esa misma línea algunas síncopas que normalmente se ejecutan más agudo. Ello produce un efecto familiar y original al mismo tiempo. Los tresillos de semicorchea en el contratiempo son gestos que suelen aparecer en el arpa o la guitarra, así como la última corchea del compás adelantando el tiempo fuerte del compás que sigue. Toda la introducción está escrita en el modo de Fa lidio.

El chamamé lento no escapa a la birritmia vertical y horizontal (6/8 y 3/4) que caracteriza a muchos ritmos de Argentina y Latinoamérica (Martínez & Mardones, 2011). Cuando se prescinde, como en este caso, del rasguído de la guitarra, los patrones rítmicos se perciben *menos autóctonos y más estilizados*; ello en sí mismo es todo un desafío estilístico: desarrollar un sonido regional con otros instrumentos a los esperados.

⁴¹ Ejemplo de canción litoraleña: Oración del remanso de Jorge Fandermole
<https://www.youtube.com/watch?v=io9E5r9yKtc> (Fandermole, 2010).

Curiosamente, este reto produce algo del orden de lo inesperado que resulta familiar al mismo tiempo. El bajo en tres negras de la estrofa (letra A) reemplaza el arpegio cerrado tónica-3ra-5ta por arpegios abiertos tónica-5ta-9na, tónica-5ta-10ma o tónica-5ta-7ma.

El acompañamiento del puente (letra B) omite la tierra o primer tiempo del compás en la mano izquierda y realiza un dibujo rítmico de dos compases en la mano derecha con contratiempos y síncopas.

La escritura orquestal y las consiguientes decisiones del director cuando hay birritmia, son una valiosa consecuencia de nuestra música. Si bien trato de facilitar al máximo la escritura, considero fundamental reflejar en la composición esas peculiaridades de nuestros géneros. Así, por ejemplo, convendrá marcar del compás 21 al 24 en dos negras con punto, aunque los músicos que toquen las semicorcheas prefieran pensar en tres pulsos.

La morfología elegida es el formato canción que suele sintetizarse con melodía y cifrado americano (Ver Figura 54). Si se observa la estructura de algunos ejemplos de canción, puede notarse que muchos tangos como *Volver* tienen dos secciones (A en tonalidad menor y B mismo centro tonal mayor) que se repiten, en ese da capo la sección A cambia de letra y la parte B es idéntica a la primera vez.

Algo similar ocurre con *Recuerdos de Ypacaraí*, aunque A y B están en el mismo centro tonal mayor y toda la canción suele repetirse textual; para diferenciar la parte B hay un claro paso por el IV grado. En las canciones de Cole Porter y George Gershwin se estandarizó la estructura AABA de 32 compases. Antonio Carlos Jobim en *Garota de Ipanema* amplía al doble la sección B de 16 compases, lo que con la forma AABA y una A de 8 compases da un total de 40 compases.

En esta litoraleña con formato canción decidí optar por la forma AABA, donde A tiene 8 compases y B, 9 compases: La forma es simple: la canción se toca dos veces, con algunas variantes en la segunda vez, hay una introducción, un interludio y una coda de carácter similar:

Figura 53

Santa Fe - Forma

Estructura	Secciones	Compases	Características
	Intro	1 - 8	Fa lidio. Frase de 2 compases en el bajo 4 veces
A	1ra estrofa	9 - 16	Fa lidio. Paso por mediante superior en 5to compas (Ab lidio)
A1	2da estrofa	17 - 24	Fa lidio. Ascenso cromático del bajo hacia mediante inferior (Db lidio) en el 8vo compás
B	Puente	25 - 33	4c en Ab Mayor / 5c B Mayor / F#Maj 9 en último tiempo como dominante
A2	Estrofa final	34 - 40	Fa lidio similar a la 1ra estrofa con resolución en tónica
	Interludio	41 - 50	Similar a la Intro con paso por la mediante superior Ab
A3	1ra estrofa	51 - 58	Melodía en cuerdas, sax realiza comentarios
A4	2da estrofa	59 - 66	Sax “ <i>improvisa</i> ” sobre armonía
B	Puente	67 – 75	Igual al anterior
A2	Estrofa final	76 - 83	Igual al anterior
	Coda	84 – 90	Similar a intro con comentarios finales del sax.

Del análisis armónico de esta canción litoraleña surgen algunos aspectos interesantes. A tales efectos utilizo la melodía con cifrado (ver Figura 54). Al estar escrito en modo lidio, el VII grado natural es una tétrada menor con séptima: Em7 del compás 2, 10 y 36.

El acorde A9sus (La, Re, Mi, Sol, Si) —compases 4, 12 y 38— no especifica la tercera, si fuera Do# estaríamos en modo mixolidio, si es do natural seguimos con las notas del modo principal Fa lidio. Dada esa ambigüedad

funciona como dominante sustituto del acorde siguiente Ab69 y como 3er grado natural en el compás 12.

En el compás 15, el acorde de Vto. grado tiene la 7ma mayor ya que seguimos usando la escala lidia. Desde el compás 13 al 16 los bajos dibujan una línea cromática ascendente: sib, Si natural, Do, reb.

El acorde Eb69/Db del compás 16 funciona como dominante de la nueva tonalidad Ab Mayor. Al estar en tercera inversión resuelve en la tónica en primera inversión. A partir del Em7 del compás 23 se produce una relativa indefinición armónica que desemboca en el acorde de C#/F# (fa#, do#, mi#, sol#) del compás 25 que funciona como dominante sustituto del modo principal de Fa lidio. El uso de enarmonías obstaculiza su comprensión.

Figura 54

Concierto de las Cinco Ciudades, melodía y cifrado

Capítulo 4 ejemplo 3

Lerman, Concierto de las Cinco Ciudades
Santa Fé, melodía y cifrado

The musical score is written in 3/4 time and consists of 30 measures. It is divided into sections A, A1, B, and A2. The melody is in G major (one sharp). The chords and their corresponding Roman numerals are as follows:

- Section A (Measures 1-4):** F#m11 (I), Em7 (VII), Dm11 (VI), A9sus (III Dominante Sustituto).
- Section A1 (Measures 5-8):** A#9 (IIIb), Gm7 (II), G#m7 (IIb), Bbm7 (II), Eb7b9 (V back door).
- Section B (Measures 9-12):** F#m11 (I), Em7 (VII), Dm11 (VI), A9sus (III).
- Section A2 (Measures 13-16):** Bbm7 (IV), G2/B (II Dominante secundario), C#m7 (V -major 7-), Eb9/D# (V Lab mayor).
- Section B (Measures 17-20):** A#2/C (I), Bb9 (II), Eb7 (V), A#9 (I).
- Section A2 (Measures 21-24):** B/A (V Mi mayor), E2 (I), Em7 (Im), B/F# (V), C#/F# (II Dom. sust.).
- Section A2 (Measures 25-28):** F#m11 (I), Em7 (VII), Dm11 (VI), A9sus (III Dom. sust.).
- Section A2 (Measures 29-30):** A#9 (IIIb), Gm7 (II), G#m7 (IIb Dom. sust.), F#9 (I).

Los antecedentes compositivos de esta pieza son: *Canción de cuna para Malvina e Itanú* de *Islas de Fuego* (oratorio sureño para solistas, coro y orquesta)⁴², *Canción de cuna* que tiene versiones en *A nuestros hijos* en saxofón alto y piano, *Dúo de Concierto #2* en saxofones tenor y alto, *El Cuatriyo* —jazz argentino piano, bajo, batería y saxofón alto⁴³—, *El palmar de Colón* de la suite para flauta y guitarra *Cinco Postales Argentinas*, arreglo de *El forastero* de Carlos Guastavino y Atahualpa Yupanqui⁴⁴.

⁴² Versión del álbum *Islas de fuego* <https://www.youtube.com/watch?v=rUb43li4SWA> (Lerman, 2022).

⁴³ Versión de *El Cuatriyo* <https://www.youtube.com/watch?v=-eYqMgXvzP4> (El Cuatriyo, 2019).

⁴⁴ Versión del álbum *Guastavino Ahora* <https://www.youtube.com/watch?v=syoUieaPSVc> (Lerman, 2020).

4.3.4 Tercer Movimiento: Salta

Por tratarse de una ciudad del noroeste argentino, elegí las especies folklóricas: Vidala —ritmo binario lento en 3 tiempos- y Huayno —ritmo binario de tempo movido con propiedades singulares en 2 o 4 pulsos—.

A partir del fugado final del Concierto de Glazunov surgió la idea de escribir un preludio y fuga. Esta fuga tiene una composición más estricta en lo formal y en los episodios hay un especial propósito de destacar el aspectoailable del ritmo de huayno, lo que en música popular se denomina *Groove*, palabra que traducida del inglés significa *guía, canaleta, surco*, que los músicos empleamos cuando los instrumentos de la sección rítmica funcionan ajustados y de manera sustanciosa.

La forma del preludio en tempo de Vidala es AABA, fue pensado para saxofón y cuerdas como el Concierto de Glazunov. La melodía de la primera A es ejecutada por el saxofón, luego la toman las cuerdas en la segunda A. En la letra B retoma el saxofón y la orquestación se hace más densa en registro y actividad, cellos y contrabajos en pizzicato imitan el ritmo de la caja chayera —blanca, negra— y violas subdividen el tempo en corcheas. En la última A se retoma el carácter inicial, salen contrabajos, violines imitan al saxofón y concluye con una pequeña *cadenza moduladora* del saxofón sobre notas largas de las cuerdas.

La armonía de la letra A de este preludio está basada en un acorde de cuartas superpuestas + un último intervalo de 3ra lo que genera una triada mayor en su parte más aguda. Las notas de dicho acorde son Re, Sol, Do, Fa, sib, Re y deliberadamente las inscribimos en un contexto de Sol menor / dórico (ver Figura 55). Dicho acorde se *mueve* un tono arriba y un tono abajo en la tercera negra del compás.

En el 5to compás *aterriza* en una nota larga que dura dos compases, un tono y medio descendente del acorde original generando una armonía de Mi dórico. La letra B empieza con armonía de Sib lidio dos compases —relativa mayor de Sol dórico—, luego Sol lidio —relativa mayor de Mi dórico—. Para volver a la letra A, hay un acorde pivote de C2. La vidala termina con una *cadenza* que resuelve en Re mayor/lidio eje modal de la fuga.

Las vidalas que contiene mi catálogo son: *El grillo violinista*, versión de Liliana Herrero para el disco homónimo⁴⁵ y versión para saxofón y piano para *A nuestros hijos*, cinco piezas didácticas; *Vidala con Rebeldía* que es el segundo movimiento del Quinteto NOA para clarinetes⁴⁶, saxofones o bronce, *Vidala* del Dúo de concierto #1 con varias versiones para cuerdas o vientos⁴⁷.

Figura 55

Concierto de las Cinco Ciudades, Salta, letra A Vidala preludio

Capítulo 4 ejemplo 4

Lerman, Concierto de las Cinco Ciudades
Salta, letra A Vidala preludio

Alto Sax. *mp*

Piano *mf*

Sol dórico

acorde de paso

acorde dom. sustituto

Mi dórico

Se observa en la Figura 55 que el mismo acorde, surgido de descender un tono el acorde principal, funciona la primera vez como simple acorde de paso y la segunda vez como un dominante sustituto. En este último caso la melodía del saxofón se adapta al modo de Fa dórico transitoriamente.

Surge así la pregunta, pensando en Gustavo *Cuchi* Leguizamón, respecto a por qué había elegido la vidala y no la zamba para el preludio de *Salta*. El “Cuchi” fue, sobre todo, un gran compositor de zambas y esta especie es particularmente representativa de la ciudad de Salta. Encontré la respuesta en un reportaje que le hiciera Osvaldo Burucuá a Manolo Juárez, quien expresa hablando de las zambas de Leguizamón: “Lo que hizo el Cuchi es la modificación del consecuente (de la zamba) que en muchos casos lo hace en forma de vidala o baguala. O sea, dentro del ámbito tradicional el Cuchi hace esa innovación” (Burucuá, 2018, pág. 75).

⁴⁵ Versión Liliana Herrero <https://www.youtube.com/watch?v=Gum-R5iw4P0>

⁴⁶ Video Score <https://www.youtube.com/watch?v=2dfimnm67ng>

⁴⁷ Versión dúo de violines https://www.youtube.com/watch?v=Xp_4A-DxrcQ

La estructura del huayno está basada en la fuga de escuela francesa que Bach toma para *El clave bien temperado*, Fuga Nro. 2 BWV 847. En dicho modelo la entrada del tema se da cuatro veces, la primera y la última en la tonalidad principal como exposición y re-exposición, la segunda en la tonalidad del relativo mayor o menor —según corresponda— y la tercera en la región subdominante. Adapté estas consignas a mi estilo compositivo reemplazando la propuesta tonal por los siguientes modos: Re lidio (1ra y 4ta entrada del tema), Mi dórico (2da entrada) y Mib lidio dominante (3ra entrada). Para las respuestas (modales) en la zona de dominante utilicé los siguientes modos La lidio (respuesta a Re lidio), Si dórico (respuesta a Mi dórico) y Sib m melódico (respuesta de Mib lidio dominante).

Tomé algunas licencias a la forma estricta de la fuga para dar más sensación de danza, en tres oportunidades intercalo secciones de 4 compases con armónicos del saxofón y respuesta de los metales en referencia al sonido del erke. Y exceptuando la primera entrada del tema, las demás entradas del tema de la fuga están acompañadas rítmica y armónicamente.

En el siguiente cuadro se consignan todas las secciones, especificando las características de cada entrada de la fuga, modo y los instrumentos de la orquesta que realizan el sujeto. No especifico los contrasujetos.

Figura 56

Salta - Forma

Estructura	Secciones	Compases	Características
A	Vidala	1 – 6	Melo Sax en G dórico concluyendo en Mi dórico. Armonía cuartal
A1		7 - 12	Melo Violines, misma armonía, variación melódica al final
B		13 - 16	Melo Sax sobre Bb lídio / G mayor cuerdas graves pizz
A2		17 – 23	Melo principal, liquida con pequeña cadenza que resuelve en Re

	Intro huayno	24 - 27	Armónicos de Si grave en el sax, imitación metales
1ra entrada	Fuga	28 - 35	Sax: Sujeto D lidio Ob – Cl: Sujeto A lidio Fg – Trb: Sujeto D lidio
1er episodio		36 - 43	B dórico, sax recrea tema del sujeto, armonía modulante hacia B7alt-Em
2da entrada	Mi dórico	44 - 51	Fl – Vl1: Sujeto Mi dórico Vc – Fg – Cl: Sujeto Si m mel Sax: Sujeto Mi menor
2do episodio		52 – 61	Do lidio. Pasaje modulante hacia Bb7sus
	Intro huayno	62 – 65	Armónicos de Do grave en el sax, imitación metales
3er entrada	Mib lidio-dom	66 – 71	Cl – Fg: Sujeto en Mib lidio dominante Sax: Sujeto en Sib m mel Trbn – Vla: Sujeto Mib lidio dom
3er episodio		72 – 75	Do dórico modulante para volver a Re
	Intro huayno	76 - 79	Re lidio dominante. Armónicos de Si grave en el sax, imitación metales
4ta entrada	Re	80 – 87	Sujeto solo en el sax, última presentación sin contrapuntos. Final

La decisión de componer *Episodios grooveros* cuando escribo una fuga, fue una necesidad que surgió de emplear una forma contrapuntística en un contexto de música popular donde se espera una sección rítmica muy presente. La percepción de las voces: entrada del sujeto, contrasujeto y respuestas se ve afectada si la sección rítmica está muy activa, debido a ello la práctica me ha llevado a reservar para los episodios las secciones donde hay solo una melodía con acompañamiento más contundente. Otras obras de mi autoría con esta característica son los *Cuatro preludios y fugas para cuarteto y Córdoba y*

Azcuénaga de Cinco esquinas porteñas, movimiento que tiene una doble fuga donde se incluyen episodios tangueros.

El compositor estadounidense Aaron Copland invita al oyente no entrenado a escuchar una fuga tratando de *seguir al líder*. O sea, prestando atención al sujeto en las respectivas entradas. Con respecto a los episodios, nos enseña:

El episodio suele estar emparentado con algún fragmento del sujeto o el contrasujeto de la fuga... Su función principal es divertir nuestra atención del tema de la fuga, como para prepararle a éste la escena de su reaparición. El carácter general del episodio es, por lo regular, el de una sección puente (Copland, 1995, pág. 161).

Figura 57

Concierto de Cinco Ciudades, Salta, Sujeto-Contrasujeto-Respuesta modal

Capítulo 4, ejemplo 5

Lerman, Concierto de las Cinco Ciudades
Salta, Sujeto-Contrasujeto-Respuesta modal

Alto Sax.

Piano

Re Lidio

Sujeto

Contrasujeto

Respuesta modal La Lidio

Triadas mayores superpuestas

ff

El uso de triadas mayores, tanto horizontales como verticales, en *Salta*, tiene que ver con la Baguala y con los armónicos naturales que produce el Erke, instrumento típico de los Andes que el saxofón imita en las secciones introductorias en tempo de huaino. Además, podemos observar una presencia horizontal de la triada mayor en el sujeto de la fuga y una superposición de triadas mayores (D y E) en el acorde a tierra del compás 28 —modo lidio—. En los dos compases finales, triadas mayores de F# y E se superponen a una melodía del bajo en D polimodal.

En las melodías, como en algunos *tutti*, el tresillo de corchea intenta reflejar la manera fraseada del canto y los rasguidos de la guitarra y el charango; si sólo se emplea la corchea y dos semicorcheas todo el tiempo, el ritmo tiende

a sonar *petrificado*. Justamente por ello, el solfeo no debería ser muy marcado en la ejecución que hacen los músicos para que mantenga el espíritu fraseado.

Figura 58

Concierto de Cinco Ciudades, Salta, bombo y tambor, tresillos

Capítulo 4 Ejemplo 6

Lerman, Concierto de las Cinco Ciudades
Salta, Bombo y tambor, Tresillos

Compás 39

fraseo

tambor

bombo

Cb, Vc, Trb, Fg

fraseo

En los instrumentos graves —en pizzicato, staccato o col legno— suelo incluir gestos rítmicos del bombo. El acompañamiento típico del tambor con la bordona suelta, inspiró el uso intensivo del tresillo de semicorchea y dos semicorcheas presente en el sujeto de la fuga y en muchas más secciones, tal como se muestra en la Figura 58.

A partir de los patrones rítmicos del carnavalito o huayno, hice varias experiencias compositivas desde mis primeros trabajos: *Huaino con acelere* —tercer movimiento de la Sonata para saxofón y piano (1995)⁴⁸— *Gladiator Calchaquí*⁴⁹, *Natacha en Machu Picchu*⁵⁰, *Allegro norteño* del Quinteto NOA⁵¹, arreglo de *Canción de agua y viento* de Elizabeth Morris para el disco *Visitas de*

⁴⁸ Versión en vivo incluida en el álbum *Lazo*, música para saxofón y piano <https://www.youtube.com/watch?v=CRWDg5IkTys> (Lerman, 2023).

⁴⁹ Versión con el guitarrista Obi Homer <https://www.youtube.com/watch?v=D5nmjbyYq3g> (Lerman, 2016).

⁵⁰ Versión de El Cuatriyo <https://www.youtube.com/watch?v=TsQbqY0Ua8g> (Scaramouche Videos, 2011).

⁵¹ Video en vivo con Marc Scholten https://www.youtube.com/watch?v=c6F_RDPPok4 (Lerman, 2020).

Germán Gómez⁵², *Fantasía Norteña* para clarinete bajo y orquesta (2019) estrenada en 2022 por Sebastián Tozzola y la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires⁵³.

4.3.5 Cuarto Movimiento: Mendoza

En el *Cancionero Popular Cuyano* (Draghi Lucero, 2014) se catalogan distintos tipos de Tonada —de amor, religiosas, picarescas y quejumbrosas—, es sin duda el género que más comulga con esta región.

Esta Tonada no respeta la forma tradicional, elegí el procedimiento que Copland incluye dentro de las *repeticiones por variación* (Copland, 1995): el pasacalle o *passacaglia* con algunas licencias. En este caso, el bajo que se repite textual dura 8 compases y en el compás 33 pasa a ser melodía —idea tomada de Bach: *Passacaglia y Fuga en Cm*)⁵⁴. Es la única composición estrictamente tonal de todo el Concierto.

El primer desafío que se presentó, fue imitar con las articulaciones para vientos y cuerdas frotadas el chasquido de la guitarra tan importante en el patrón de tonada. La mejor solución fue buscar un dibujo melódico nota aguda-nota grave poniendo staccato en la primera nota. El espíritu de la tonada queda delineado sólo en la línea de bajo en Lab Mayor, las demás voces se mueven libremente con dibujos en 6/8 o 3/4.

Como en el Concertino de Radamés Gnattali, analizado en el segundo capítulo, arranca el tema del pasacalle el saxofón solo. Luego dicho tema será ejecutado en el mismo registro del saxofón alto en solo de viola —generando un pasaje a dos voces—, a continuación, por el violonchelo solo —una octava más grave— sumando unas maderas con sentido armónico, luego la fila de contrabajos ejecuta el tema en la última octava de su registro, duplicado por fagot (8va arriba), se suma contra-canto armónico de segundo violines y violas; hasta este punto el saxofón tiene contrapuntos con más actividad rítmica. Luego

⁵² Video en vivo con Germán Gómez https://www.youtube.com/watch?v=T44_jgve3XA (Gómez, 2019).

⁵³ Video del estreno <https://www.youtube.com/watch?v=VJrdfG9ZxRg> (Lerman, 2023).

⁵⁴ Video score <https://www.youtube.com/watch?v=r5D6ccvmisw> (Power, 2022).

contesta la orquesta entera con el tema en la región aguda del registro. Fin momentáneo del pasacalle. Luego modula un semitono arriba a La Mayor, el saxofón hace una nueva melodía con rítmica de zamba y desemboca en un interludio orquestal para volver a Lab Mayor.

Figura 59

Mendoza - Forma

Estructura	Secciones	Compases	Características
Pasacalle	a	1 – 8	Lab Mayor -Tema bajo Solo Sax
	a1	9 – 16	Tema bajo Solo Viola (2 voces)
	a2	17 – 24	Tema bajo Solo Cello
	a3	25 – 32	Tema sección de Contrabajos
	a4	33 – 40	Solo orquestal. Tema en registro agudo sin sax
Puente	b	41 – 53	Nueva melodía en La Mayor del saxofón
Interludio	c	54 – 61	4c pedal la y 4c pedal Lab
Pasacalle	a4	62 – 69	Tema en registro agudo con sax
	a1	70 – 77	Tema 2 voces. Esta vez Fg – ob en 8vas
Postludio-coda	c1	78 – 84	Misma música de c con el sax agregado. Coda: sax solo motivo, cuerdas contestan.

Si bien el tema del *passacaglia* se armoniza de varias maneras, la presentación en a4 con la orquesta completa es la más rica en ese aspecto musical. Se consigna en la Figura 60 la reducción para piano de esa sección con cifrado americano para más claridad.

Algunas singularidades interesantes para señalar dentro de los cánones de la armonía tonal:

- La triple función del acorde de Gb69 del tercer compás. Cabe destacar que la nota Solb ya había sonado para transformar el primer grado en dominante secundario del cuarto. Gb69 trabaja como 7º grado descendido visto desde Lab mayor, es el cuarto grado de Reb mayor —cuarto grado

de la tonalidad principal— y es el quinto grado de Dob-Si mayor, tonalidad de los siguientes dos compases.

- El acorde de quinto grado de Si Mayor $F\#9_{sus}$ funciona como dominante sustituto del acorde que sigue $Fm7$, sexto grado de Lab mayor.
- En los últimos tres compases de la frase la armonía no resuelve en el primero, lo hace al repetir el tema del pasacalle. Cuando modula, en el compás 41 del movimiento, el último acorde del tema $Eb7b5b9$ —armonía de quinto grado de Lab Mayor— funciona como dominante sustituto del acorde que sigue $D69\#11$ —armonía de cuarto grado de la nueva tonalidad La mayor—.

Figura 60

Concierto de las Cinco Ciudades, Mendoza, armonía del tema

Capítulo 4 ejemplo 7

Lerman, Concierto de las Cinco Ciudades
Mendoza, Armonía del tema

The figure displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system (measures 1-4) is in 6/8 time and features the following chord symbols above the staff: A^b2 , D^b2/A^b , $A^b7b9(b5)$, A^b9/G^b , D^b2/F , G^b9 , D^bm11 , and $G^b7b9(b5)$. Roman numerals are placed below the staff: I, IV, I7, IV, VIIb = V, II, and V. The second system (measures 5-8) continues the piece with chord symbols: $B2/F\#$, $F\#9_{sus}$, $Fm7$, $Cm7$, B^bm11 , and $E^b7b9(b5)$. Roman numerals below the staff are: I, V, VI, III, II, and V. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8.

La armonía tonal del Puente, sección b en el cuadro, también reviste cierto interés. En este caso, se presenta la Figura 61 la melodía del saxofón con cifrado americano.

Además del $Eb7b9b5$ del primer compás, varios acordes funcionan como dominantes sustitutos: $Bb7alt$ del compás 4 que resuelve en $A2$, $Fmaj7$ del compás 7 que resuelve en D/E , $Eb69$ del compás 8 que resuelve en A/D y el acorde de $Bb7\#5\#9$ del compás 10 que resuelve en $A69$.

El acorde de Mib semi-disminuido del compás 5 funciona como acorde de paso hacia el Dm11 que encabeza un ciclo de quintas sobre Lam antigua o eólico —intercambio modal: armonía mayor cambia a menor—.

En el parámetro de las duraciones, las tres primeras células rítmicas de la melodía tienen la corchea con puntillo, pero son diferentes. Todas derivan del patrón básico de zamba: corchea con puntillo, semicorchea, corchea, corchea, negra. La más interesante contiene una síncopa interna: corchea con puntillo, corchea (síncopa), semicorchea. Otro gesto rítmico apreciable es el uso del tresillo de semicorchea de tres maneras diferentes:

- En la última corchea del compás (compases 1 y 10)
- En la cuarta corchea del compás (compás 13)
- En las tres últimas corcheas del (compás 14)

Figura 61

Concierto de las Cinco Ciudades, Mendoza, armonía y ritmo del puente

Capítulo 4, ejemplo 8

Lerman, Concierto de las Cinco Ciudades
Mendoza, armonía y ritmo del Puente

The musical score for 'Concierto de las Cinco Ciudades, Mendoza, armonía y ritmo del puente' by Lerman is presented in three staves. The first staff begins with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *mf*. The second staff changes to a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, with a dynamic marking of *mp*. The third staff changes to a key signature of two sharps (F#, C#) and a common time signature, ending with a dynamic marking of *mf*. The score includes various chords and melodic lines with dynamic markings like *mf* and *mp*.

Si bien es la primera tonada que escribo, la estructura de Pasacalle con sección intermedia variada fue aplicada en mi obra compositiva en dos ocasiones: la *Canción de Cuna* antes mencionada⁵⁵ y *Pasacalle* del Dúo de Concierto #3⁵⁶.

⁵⁵ Versión saxofón y piano <https://www.youtube.com/watch?v=jgxaNknQzXE> (Lerman, 2021).

⁵⁶ Versión con Alejandro Rivas Pinto <https://www.youtube.com/watch?v=RvT4UQd4vKM> (Lerman, 2020).

4.3.6 Quinto Movimiento: Bariloche

Acerca de la música de la Patagonia, en el libro *Cajita de música* se expresa que “por tratarse de un folklore regional que está en proceso de sedimentación, no nos consideramos en condiciones de conceptualizarlo o sistematizarlo” (Falú en Martínez & Mardones, 2011, pág. 30). En *La guitarra en el folklore* se mencionan claramente tres especies folklóricas patagónicas: loncomeo, milonga chorrillera y kaani (Rossi, 2019). Se interpreta que Falú se refiere a la disparidad de criterios que se observa cuando se escuchan distintas versiones de dichos patrones rítmico-melódicos.

Cuando la creación se cimenta en patrones ya existentes pueden ocurrir este tipo de conflictos. En la obra *Islas de fuego (oratorio sureño)* incluí en la música *María la Grande* unos cantos a capella de Lola Kiepja, cantante selknam de Río Grande —Tierra del fuego—, incorporándoles una armonía y sección rítmica totalmente personales con total osadía, a veces se trata de correr riesgos artísticos. Justamente en otra sección de la pieza *María la Grande*, para musicalizar el grito de guerra mapuche “*Inche kaiche*” elegí una de las posibilidades de la especie *Loncomeo*.

Ante el panorama mencionado en los párrafos anteriores, decidí que la música del movimiento final *Bariloche* fuera bipartita o binaria como el primer movimiento de la Fantasía de Villa-Lobos analizada en el capítulo dos. La primera sección está construida sobre el patrón rítmico del *kaani* con armonías cuartales. Tomé como modelo de *kaani* el acompañamiento de la canción de Hugo Giménez Agüero dedicada a la rama más austral del grupo lingüístico y cultural tehuelche: el pueblo *Aónikenk*. Para dar más *espacio* a los sonidos y evitar marcar todos los pulsos, deliberadamente omití algunos de ellos con respecto a la rítmica *original* del *kaani*.

Con respecto al parámetro *alturas*, dicha canción trabaja con los acordes de Em, D y G que se pueden inscribir en un modo de Mi eólico o dórico, a su vez, la canción de Violeta Parra *Arauco tiene una pena*, empieza con un modo mixolidio. Por tal motivo elegí empezar con cambios armónicos cada dos compases de dos modos contrastantes: el dórico y el mixolidio. También evité el acompañamiento del bajo de *Aónikenk* tocando 1ra y 5ta del acorde reemplazándolo por las tónicas más esporádicas y un dibujo en modo mixolidio

en el cuarto compás de cada frase armónica. La mano derecha toca una triada suspendida (cuarta justa y segunda mayor) que se mueve un tono descendente en el cambio de acorde mientras que el bajo se desplaza una tercera menor ascendente produciendo un movimiento contrario (ver Figura 62).

Figura 62

Concierto de las Cinco Ciudades, Bariloche, armonía del kaani

Capítulo 4, ejemplo 9

Lerman, Concierto de las cinco ciudades
Bariloche, Armonía del Kaani

The figure displays a musical score for piano accompaniment and melody. The top system is divided into two parts: 'Acompañamiento Aónikenk' and 'Melodía Arauco tiene una pena'. The bottom system is labeled 'Acompañamiento Bariloche' and 'Kaani'. The tempo is marked as 'Kaani ♩ = 120'. The score includes annotations for modal changes: 'modo eólico o dórico' and 'modo mixolidio' in the top system, and 'modo dórico' and 'modo mixolidio' in the bottom system. Red arrows indicate intervallic movements: '5ta.' (fifth) and '3ra m' (third minor) in the bottom system, and '2da M' (second major) in the top system.

A partir del compás 23 hay un cambio de centro modal, ahora la armonía es Do eólico y Lab mixolidio. Se recrea el patrón de *kaani* haciéndolo más punzante rítmicamente. En el compás 35 comienza un solo orquestal con predominio de los metales que alterna en la mano derecha dos cuartas justas superpuestas con las llamadas *crunchy quartals* que consisten en una cuarta aumentada (o quinta disminuida dependiendo como se escriba) y una cuarta justa superpuesta produciendo una disonancia que corta brevemente, como lo hace cualquier apoyatura, la continuidad del modo.

El gesto de movimiento contrario ya consignado que aparece al principio del movimiento: mano derecha hace triadas suspendidas que descienden por 2das. Mayores y mano izquierda asciende por 3ras menores se repite tres veces generando nuevas armonías para la melodía del saxofón.

Figura 63

Concierto de las Cinco Ciudades, Bariloche, cuartas crunchy

Capítulo 4, ejemplo 10
Compás 39

Lerman, Concierto de las cinco ciudades
Bariloche, Cuartas "crunchy"

"crunchy quartals"

Do eólico

La b mixolidio

2da. M desc.

3ra. m asc.

Dm7

Fm7

Absus

B9sus

El dibujo melódico, donde se alternan intervallos grandes —hasta de 8va inclusive—, y la aparición de semicorcheas, dan a la parte del saxofón cierto virtuosismo sin alterar el clima de andante misterioso que tiene toda esta sección.

En el compás 53, el saxofón, acompañado por las cuerdas en pizzicato, afianza un tema conclusivo de 8 compases que es síntesis del *kaani*. En la repetición de dicho tema aparece el tresillo de negra anunciando que la pulsación va a cambiar a subdivisión ternaria. En efecto, en el compás 68, sin modificarse el pulso, se consolida la subdivisión ternaria, el compás se expresa en 6/8 —la blanca del tempo anterior es ahora la negra con puntillo, pulso del 6/8—. Mediante una transición expresada con un *accelerando*, se llega al nuevo tempo y patrón rítmico: el *loncomeo*.

El *loncomeo* es un ritmo de origen mapuche que se interpreta en la ceremonia Guillatún —ritual donde se fortalece la unión de la comunidad—. Hay muchas versiones del *loncomeo*, todo tipo de canciones, tempos y formas pueden ser encontrados en una búsqueda rápida en internet. Empleé aquí el mismo patrón de *loncomeo* de *María la Grande*⁵⁷, aunque con un tempo más movido. Copié la relación armónica de esa música, ya que había resultado muy efectiva. En *María la grande*, la sección "*Inche Kaiche*" tiene la siguiente armonía: Gbmaj7(#11) modo lidio, E7(#11) modo lidio dominante, Db13 modo mixolidio, Ebm11 modo dórico. En el *Loncomeo* de *Bariloche*: Ebmaj9(#11) modo lidio, Db9(#11) modo lidio dominante, Bb7 modo mixolidio, Cm7 modo dórico y centro modal de esta sección.

La repetición de esta estructura de 8 compases de 6/8 con cambio armónico cada dos compases, sirve de plataforma para que el saxofón despliegue pasajes virtuosísticos, preparando así el final de la obra. En las cuatro

⁵⁷ Versión por Silvia Iriondo <https://www.youtube.com/watch?v=7yaigmDS6cM> (Lerman, 2022).

obras analizadas los compositores crean tensión e interés en el solista y anuncian que se está terminando de esta manera. Cabe aclarar que la armonía empleada en ambas músicas —*María la grande* y *Bariloche*— es totalmente antojadiza. No tiene ninguna base folklórica, sino que tiene que ver con el propio estilo compositivo.

Figura 63

Concierto de las Cinco Ciudades, Bariloche, armonía del loncomeo

Capítulo 4 ejemplo 11
Compás 96

Lerman, Concierto de las cinco ciudades
Bariloche, armonía del Loncomeo

The musical score is for measures 96 to 100 of the piece 'Concierto de las Cinco Ciudades' by Lerman. It features an Alto Saxophone and Piano. The piano part includes several chords circled in red, which are annotated with their harmonic function and mode. The annotations are: *f Ebmaj9(#11) - modo lidio*, *mf Db9(#11) - modo lidio dominante*, *Bb7 - modo mixolio*, *Cm7 - modo dórico*, and *acorde de paso*. The piano part also includes dynamic markings *mf* and *mp*.

Acerca del ritmo que sostiene esta segunda sección del movimiento, dada la gran variedad de toques, seleccioné uno de los “Toques de Lonkomeo” que Edgardo Lanfré utiliza en su tema “*Kultrun*” —lo muestra en el video a partir de 3’02”⁵⁸—. El patrón también está incluido en los videos “tokes de kultrun”⁵⁹ y “kultrun” en donde se muestra cómo se fabrica este instrumento mapuche de

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=6h-dJRmwZGo&t=185s> (Territorios Sonoros, 2015).

⁵⁹ Ejemplo de “toke 2” en 0:24 <https://www.youtube.com/watch?v=51ghAgFQCgY> (Velásquez, 2021).

parche. Observando la mano izquierda de la Figura 63, se puede notar que modifico la célula dos corcheas-silencio de corchea en la cuarta vez que aparece, intercalando esta vez el silencio entre dos corcheas; es una idea que da continuidad y anuncia melódicamente el cambio armónico. Para la orquestación de esta idea percusiva recurro, como en otras secciones de la obra, a los cellos *col legno* y contrabajos pizzicato doblados por un metal grave. En la línea del saxofón suelo intercalar cuartas o quintas en los pasajes veloces —compases 96 y 101— y bordaduras cromáticas o diatónicas —compases 97—.

Figura 64

Cuadro estructural del movimiento

Estructura	Secciones	Compases	Características
Kaani A	x	1 – 8	Introducción. Base armónico-rítmica en D dórico y F mixolídio
	a	9 – 20	Melodía del saxofón sobre base
	b	21 - 22	Puente. Voces del acompañamiento en movimiento contrario
	x1	23 - 26	Nueva base C eólico y Ab mixolídio
	c	27 – 34	Melodía sax sobre nueva base
	x2	35 – 42	Solo orquestal basado en el acompañamiento con “crunchy quartals”
	b1	43 – 48	Puente ampliado con crescendo
	x3	49 - 52	Nueva Base Sol# eólico
	c1	53 – 67	Melodía principal basada en el primer compás de c. Armonía con más actividad. Cuerdas pizz.
Transición	d	68 – 83	6/8 Subdivisión ternaria. Accelerando hacia Loncomeo. Incluye gestos musicales del puente

Loncomeo B	e	84 – 87	Cm. Base Loncomeo
	f	88 – 119	Estructura de 8c. con 4 cambios armónicos. Sax “improvisa” arriba
	g	120 -135	Nuevos patrones rítmicos. Nueva armonía modulante hasta descanso en nota larga de dos compases
	final	136 - 143	Centro modal Do. Basado en elementos de d, e y g

En el compás 120 cambia la armonía radicalmente para dar paso a la sección conclusiva. Los bajos y mano derecha del acompañamiento cambian el diseño rítmico-melódico. Todos los vientos toman el gesto que hacían los metales en la transición —silencio de corchea y cinco corcheas— y lo recrean por movimiento oblicuo —compases 124, 126—.

En los compases 134-135 se produce una parada en el mismo acorde de la vidala de Salta, cuartas superpuestas y una tercera al final. A partir de 136, se retoma el centro modal Do hasta el final de la obra, los tres compases de 136 a 138 tienen armonía de Do eólico, en 9/8 con los motivos melódicos combinados. En 139 hay un descanso en el V grado de Do m armónica. En los compases 140 y 141 se emplea el modo Do dórico #11, el IV grado derivado de Sol m armónica. La única nota que no pertenece a ese modo es el Fa de la mano izquierda, señalado en el ejemplo que se presentará a continuación, se cambió porque generaba demasiadas disonancias. Anteúltimo compás se emplea el movimiento oblicuo del compás 124 y el paralelismo de acordes suspendidos en movimiento contrario con la mano izquierda. El último es un acorde conclusivo, no tiene 3ra sólo 1ra y 5ta y *glissando* en algunos de los vientos.

Figura 65

Concierto de las Cinco Ciudades, Bariloche, final

Capítulo 4, ejemplo 12
Compás 139

Lerman, Concierto de las cinco ciudades
Bariloche, Final

Alto Sax

Piano

En el compás 141 se observan triadas superpuestas, como en otros movimientos del Concierto. En este caso, en la parte superior la triada de Re Mayor y en la inferior la triada de Do m, todas notas de la escala de Do dórico #11 antes mencionada.

Este es el tercer *loncomeo* que escribo, el primero fue en coautoría con el folklorista Juan de los Santos Amores, quien me dictara, en la década de los ochentas, cuando todavía no existía internet, el patrón rítmico aquí empleado. El segundo —ya mencionado— es la parte “Inche Kaiche” de *María la Grande*, uno de los números del oratorio *Islas de fuego*.

Ejemplos de armonía mixolidia y cuartal en mi música hay en *Billinghurst* y *Juncal* primer movimiento de *Cinco Esquinas Porteñas* para clarinete y piano o banda sinfónica⁶⁰. En este caso los patrones rítmicos corresponden a la murga porteña. También empleo esos recursos en el segundo movimiento de la Sonata para saxofón y piano: *Reo y misterioso*⁶¹, esta vez con un sentido más tanguero.

De todos modos, el uso de cuartas horizontales o verticales en mi música es constante y representa lo que podría entenderse como una marca de estilo. Seguramente la influencia vino de la música de Paul Hindemith, Béla Bartók y Alfred McCoy Tyner —el pianista de John Coltrane—. Lo más interesante de McCoy es el espíritu fresco y entretenido, propio del jazz, que le imprimía a sus adaptaciones de las sonoridades de cuartas —en la música sinfónica y de cámara suenan serias y formales—.

⁶⁰ Video Score <https://www.youtube.com/watch?v=83-qUcYProE> (Lerman, 2016).

⁶¹ Versión en vivo con la pianista Valeria Briático
<https://www.youtube.com/watch?v=JiK5qJz7NVk> (Lerman, 2023).

Acerca de la dificultad técnica de la obra, entiendo que la exigencia demandada a la orquesta es acorde con la realidad musical de la Argentina. Para el saxofón se requiere dominio del registro sobreagudo, los armónicos, el *growl* y buena resistencia en la embocadura, ya que la duración es 22 minutos.

Sobre todo, es necesario el contacto de los músicos académicos con el mundo de la música popular argentina, será de gran apoyo para desarrollar interpretaciones pertinentes.

Por último, y como cierre del presente capítulo, deseo transmitir que espero que el Concierto de las Cinco Ciudades para saxofón y orquesta de cámara tenga sus intérpretes. Aspiro a ejecutarlo yo mismo en las cinco ciudades a las que refiere la obra y muchas otras más.

5. Re-exposición conclusiva

5.1 Saxofón y orquesta. Tres perspectivas: Delangle, Heimann Pais y Harle

Continuando el juego formal de la sonata que se adoptó para la presente tesis doctoral, se propone volver al momento de la fundación del saxofón académico o *clásico*. Los actores principales fueron Marcel Mule y Sigurd Rascher y el escenario fue la París de los años treinta. Para hablar de estas obras trascendentales en la historia del instrumento se realizaron entrevistas a tres referentes mundiales (ver Anexos II, III y IV). Si bien se observan algunos problemas de traducción y continuidad, el modo en que se expresan los maestros en los diálogos revela sus intereses y maneras de ver el mundo. Esa impronta personal, combinada con los temas aquí tratados, produce un efecto muy enriquecedor en el plano artístico.

Claude Delangle es profesor titular de Saxofón del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. Exceptuando la cátedra fundada por el propio Adolf Sax en el siglo XIX, en el Gimnasio Musical Militar de París, la posición que detenta Delangle en la actualidad fue la primera cátedra del mundo dedicada exclusivamente al saxofón clásico. Es el tercer profesor en la línea de sucesión Marcel Mule - Daniel Deffayet. Recorre el mundo como artista y profesor difundiendo el instrumento.

John Harle tiene el curioso récord de haber producido el disco de saxofón y orquesta más vendido del mundo. Es saxofonista y compositor de origen inglés, con una extensa carrera en el mundo de la música clásica y popular. Publicó el libro doble con ilustraciones *The saxophone, the art and science of playing and performing* (2017).

Erik Heimann Pais es saxofonista e investigador brasileño. Profesor del Conservatorio de Tatuí, San Pablo; organizador del Encuentro Internacional de Saxofonistas realizado en esta ciudad. Se lo eligió como representante del saxofón en Latinoamérica dado que las obras seleccionadas son de compositores brasileños.

Volviendo al cambio de siglo —del XIX al XX—, cabe destacar que el saxofón estaba siendo un instrumento invitado en varias obras orquestales y

empezaban a estrenarse los primeros conciertos solistas, algunos ejemplos importantes en ese proceso son (Sanz López, 2016):

- Héctor Berlioz: *Hymne Sacré* (1844)
- Camille Saint-Saëns: *Les Noces e Promethes* (1867)
- Ambroise Thomas: *Hamlet* (1868)
- Georges Bizet: *La Arlesiana* (1873)
- Jules Massenet: *Hérodiade* (1881) y *Werther* (1886)
- Vincent D'Indy: *Choral Varié* (1903) saxofón y orquesta
- Florent Schmitt: *Légende* (1918) saxofón y orquesta
- Claude Debussy: *Rhapsodie* (1919) saxofón y orquesta
- Maurice Ravel: *Bolero* (1928)
- George Gershwin: *Rhapsody in Blue* (1923) *An American in Paris* (1928)
- Edmund von Borck: *Konzert für Alt-Saxophon und Orchester* (1932)
- Lars Erik Larsson: *Konsert para Saxophon och Stråkorkester* (1934)

5.1.1 Glazunov e Ibert. Las sonoridades y las escuelas

Acerca del momento histórico donde Sigurd Rascher logra instigar a Alexander Glazunov y Jacques Ibert para escribir el *Concerto* en Mib y el *Concertino da Camera*, respectivamente, los entrevistados refieren a las características de las obras que integran el estudio comparado.

Para Claude Delangle, Glazunov e Ibert ya eran compositores reconocidos en el mundo de la música clásica. Cabe aclarar que empleamos el término *clásico* porque Delangle lo utiliza para hacer referencia a la *educación formal*, no sólo a la academia. Los catálogos de los respectivos compositores ya eran importantes y considerados en el mencionado circuito. No eran compositores nóveles.

En este punto es interesante compararlos con la *Rapsodia* de Claude Debussy, obra donde el papel del saxofón no llegaba a ser lo suficientemente concertante. Tal es así que versiones posteriores, editadas por concertistas, suman a la parte de Saxofón intervenciones solistas que habían sido asignadas a otros instrumentos de la familia de las maderas. Por otra parte, Debussy había

realizado para el encargo de Elise Hall solo una sugerencia de la orquestación, la partitura final fue realizada por el orquestador Jean Roger-Ducasse luego del fallecimiento del compositor (Noyes, 2007).

Para Delangle, Glazunov encontró en el saxofón un lado naif y nostálgico además de probar una agilidad similar a la flauta y el clarinete. Por su parte, señala que Ibert logra en el *Concertino* establecer una relación con el jazz. Cabe aclarar que el jazz, en la década de los treinta, era el ragtime, el esbozo de lo que después fue el swing, la música de Sidney Bechet; no estamos seguros si Ibert conoció la música de Duke Ellington y Louis Armstrong. De todos modos, Delangle refiere a un “estilo académico y educado de forma más popular” (ver Anexo II). Ambas obras fundan el saxofón clásico y requieren buena técnica y expresar en un tiempo corto sentimientos profundos; en el repertorio de los saxofonistas puede estar la necesidad de estudiarlas, pero, continúa Delangle, al igual que un saxofonista de jazz, un artista trata de encontrar nuevos caminos a partir de la historia.

Acerca de la manera de ejecutar la música francesa de principios de siglo XX, como el *Concertino* de Ibert, Delangle destaca la necesidad de mucha precisión, un “poco pasional pero no demasiado”. Una racionalidad de la expresión. Para tocar Glazunov pareciera haber más espacio para la pasión. Quizás esa música francesa está en el medio entre lo racional germánico y lo apasionado —ruso o italiano—.

John Harle (ver Anexo IV) manifiesta que, cuando tocaba el *Concerto* de Glazunov, tanto en vivo como para grabarlo, siempre buscó una sonoridad diferente al saxofón clásico francés. Usa como modelo la voz humana y sus resonadores, tema muy presente en su libro. Es muy interesante la posición artística de Harle, él quiere dar su mirada de Glazunov, no está pensando en cómo debería tocarlo según los cánones, sino que hace su versión personal. Considera el sonido de Sigurd Rascher muy oscuro y el sonido de Deffayet muy potente, con esas dos referencias, sumadas al objetivo de hacer grabaciones para *el gran público*, logra una mirada original que puede relevarse en el disco “*Saxophone Concertos*”.

Harle piensa el sonido del saxofón *sin colorearlo*, trata de buscar un sonido puro, podríamos llamarlo libre de impostaciones; manifiesta que el

“saxofón clásico” no existe. Afirma que cuando el saxofón, instrumento de banda, toca un concierto, se pone su traje de gala y va al frente, pero no deja de ser el sonido del pueblo —en oposición a la música clásica como música de las elites—. Harle prefiere hablar de estilos individuales o personales en la sonoridad del instrumento, la impronta de Marcel Mule o la sonoridad de Sigurd Rascher. Por otro lado, manifiesta que su colega Claude Delangle es mucho más abierto que cuando ambos estudiaban con Daniel Deffayet.

En el concepto de sonoridad de Harle está la idea del saxofón como instrumento libre de sexismo y racismo que representa la libertad y cierto grado de revolución. Cuando ejecuta obras clásicas busca un sonido distintivo, apropiarse de las obras sin tener un “sonido clásico”.

Según Harle, el alto grado de difusión de estas obras de Ibert y Glazunov en las cátedras de todo el mundo es un problema de pereza de los profesores. Ya que utilizan material que ya conocen y estudiaron. Afirma que muchos estudiantes no están capacitados para encarar ese repertorio y, por tanto, en ocasiones es improcedente. Incluso da a entender que esos conciertos son la música de Mule y Rascher, atrasada casi un siglo, y que Sonny Rollings y Michael Brecker también son exponentes notables del instrumento. Es decir que propone la inclusión de la música de los grandes solistas de jazz para alumnos de saxofón académico.

Los postulados de Harle suscitan cierta polémica y se coincide con ellos parcialmente. A mi entender, la problemática no es la sonoridad, es la música escrita contrapuesta a la música con alto grado de desarrollo en la improvisación. Luego vendrán las boquillas, cañas y abrazaderas y toda clase de detalles en el equipamiento para tocar tal o cual estilo. Por último, la manera de soplar, la embocadura y la actitud que también forman parte de una determinada tradición. En ese sentido, se han formado dos tendencias casi contrapuestas en la enseñanza del saxofón, la escuela clásica y la tradición jazzística. En algunos casos, por razones de oposición estilística, los modos de interpretación suelen estar en las antípodas. Pocos instrumentos tienen escuelas y maneras de ver el mundo tan opuestas. Sucede lo mismo con el canto —lírico y popular— o con la guitarra —clásica, de jazz o de rock—.

El Conservatorio de París tiene su propia área de “Jazz y músicas improvisadas” y no sólo las universidades estadounidenses cuentan con programas de Jazz. Es una actitud institucional que viene replicándose en el mundo entero. En Inglaterra muchas escuelas comienzan a hablar del saxofonista *multi-genre*.

En la Universidad Nacional de las Artes se incorporó al repertorio académico canónico obras *cross over* o *jazz meets classic*, como la Sonata de Phill Woods para saxofón alto y piano, que incluye unas secciones optativas de improvisación. También la Sonata de Bill Dobbins para saxofón soprano o tenor, que directamente solicita a los intérpretes que improvisen. Asimismo, los concurrentes estudian una obra académico-popular latinoamericana por año.

En el Conservatorio Manuel de Falla, de la Ciudad de Buenos Aires, funcionan las carreras de Saxofón clásico, Producción musical didáctica, Música Argentina (Tango y Folklore) y Jazz. Los estudiantes pasan primero por cuatro años de estudios básicos y luego optan por alguna de estas orientaciones.

La tradición escrita tiene obras muy difundidas que conviene conocer, en especial si se quiere acceder a determinados trabajos o continuar los estudios en otro país. Por otra parte, los estudiantes van eligiendo su camino y los docentes tenemos que asesorar, facilitar y guiar en base a nuestra experiencia sin prejuicios.

Volviendo a las apreciaciones de Harle, estas obras emblemáticas que forman parte del presente estudio comparado, conviene estudiarlas en el nivel adecuado y son una estación obligada si se elige la tradición académica.

5.1.2 Obras que remiten a lugares

Para Delangle, las obras de Ibert, Glazunov y Villa-Lobos tienen que ver con la nacionalidad de los compositores sólo en parte. Señala que Villa-Lobos está muy influenciado por la música de Claude Debussy —el compositor brasileño era un gran admirador del francés— y que la *Fantasía* no es particularmente representativa de la música del Brasil.

Asimismo, opina que la ciudad de San Petersburgo es más una gran capital europea que una ciudad rusa, y que Glazunov fue a vivir a París por problemas de salud, imitando el derrotero de su compositor más admirado —e

imitado—, Frederic Chopin. Volviendo a Villa-Lobos, opina que tiene una gran necesidad de ser un compositor reconocido en el mundo entero y, aunque pueda emplear un tema brasileiro, el tratamiento que le da no es propio de la música de su país.

Por el contrario, Harle siente que el *Concerto* de Glazunov es muy ruso, aunque el concierto para violín —compuesto 30 años antes— es una versión mejorada de la misma música. También se siente en una bulliciosa calle de París cuando toca Ibert y que en la *Fantasia* de Villa-Lobos hay algo de *samba*. Y agrega algo interesante de la comunicación con el público: Ibert va sólo para un programa de música francesa. Glazunov puede ser recibido con gran agrado por un público conservador, ya que es música del romanticismo. Villa-Lobos es aceptado por una audiencia en general, pero se necesitan tres cornos, lo que a veces dificulta su producción.

Erik Heimann Pais (ver Anexo III) destaca que un intérprete elige un repertorio para comunicarse con una audiencia. Puede haber motivaciones comerciales tanto en música clásica como popular, hacer algo que el público quiera consumir. También esgrime que el intérprete se conecta visceralmente con la música que hace. Y agrega que las corrientes nacionalistas en Brasil hicieron eso, emplearon elementos que están en la memoria musical.

Además, señala que Villa-Lobos es el gran representante de la escuela nacionalista, cuenta que cuando fue a París con una beca dijo: “Yo no vine a aprender, vine a mostrar lo que hice”. Para el profesor brasileño, Villa-Lobos produce una fusión al más alto nivel y no necesita rotular en la partitura que género emplea. Agrega que los saxofonistas que entendemos la cultura musical del Brasil podemos hacer algunas articulaciones que, aunque no están escritas, seguramente tienen que ver con su intención

Heimann Pais conoce la vida y obra de Radamés Gnattali, para los europeos no es un compositor muy visitado aún. Cuenta la enorme habilidad de Radamés para desarrollar las partes de piano de música popular que normalmente se escriben con cifrado. Por otro lado, señala que quedó “arriba del muro”, en tanto no se lo rotula ni como compositor clásico ni como popular. Trabajó haciendo muchísimos arreglos de música popular y dejó obras de tan alto nivel que la academia tuvo que aceptarlas como clásicas. Comparando

ambos compositores brasileños señala que en Villa-Lobos la fusión es perfecta y que la característica de Radamés es justamente, que se pueden sentir los ingredientes académicos y populares por separado.

5.1.3 Para destacar de las entrevistas realizadas

Para Erik Heimann Pais, la frontera entre la música popular y la música académica en Brasil pasa fundamentalmente por la educación musical. Si bien el instrumento estuvo muy difundido en las bandas civiles y militares desde finales del siglo XIX, recién un siglo después, a partir de 1987, se crean las primeras cátedras de saxofón —fecha muy similar a la Argentina—. Para la Academia era un instrumento válido, pero no se lo incluía institucionalmente.

Asimismo, plantea que para la creación de una cátedra son necesarios los métodos, la bibliografía y las obras catalogadas por grado de dificultad. Señala que el escaso repertorio académico brasileño fue creado por simple motivación de compositores e intérpretes. Paradójicamente, el saxofón contaba con un alto grado de aceptación, principalmente en la música popular. Y agrega que si el saxofón no se enseñaba de manera oficial era porque alguien pensaba que no debía estar. En ese punto se considera que la cuestión de la orquesta sinfónica es fundamental; estaban las cátedras de los instrumentos que sí la integraban. Cuarenta años después de la creación de la cátedra en el Conservatorio de París, florecen en Latinoamérica los espacios públicos de enseñanza del Saxofón a imagen y semejanza del ejemplo francés y de las experiencias de segunda mitad del siglo XX en Estado Unidos.

Harle le da al asunto una mirada poética. La no aceptación del saxofón en la orquesta sinfónica, como soñaba Adolf Sax, fue una “falla” muy provechosa. Para Harle, ese rechazo motivó el auge del saxofón en el mundo del jazz, su protagonismo en la música de banda, la incorporación del instrumento como invitado en las más variadas orquestaciones como *Rhapsody in Blue*, la estrella en muchas músicas populares, las obras *cross over* y, finalmente, con la llegada de Delangle a la cátedra del Conservatorio de París, una renovación.

Además, esgrime como dato curioso que la escisión entre saxofón clásico y de jazz se produce en París, en el momento histórico en que conviven Sidney Bechet y Marcel Mule en la misma ciudad. Agrega que Mule aprendió a tocar en

una orquesta de salón haciendo música para bailar, por lo tanto, la idea de pureza en el saxofón no tiene sentido. Para Harle, el saxofón va asociado a la idea de libertad y la improvisación es parte de ello. Incluso en obras escritas, valora que haya momentos de improvisación. Y remata con el carácter dionisiaco del instrumento.

En los libros de enseñanza, se ha hablado de la Escuela Francesa de Saxofón, por tal motivo preguntamos en las entrevistas si podía pensarse en una Escuela Británica o una Escuela Latinoamericana. Harle señala que una escuela estadounidense debería incluir no sólo a Sigurd Rascher, Larry Teal o Donald Sinta, tendrían que estar también Joe Lovano, David Libman y Michael Brecker. Es decir que su idea es pensar al saxofón en su totalidad, quizás la mirada inglesa tiene que ver con el saxofonista “multi género” capaz de “tocar en todos los estilos que el saxofón representa”.

Para Heimann Pais, una escuela de instrumento no es sólo un repertorio, sino también la información técnica que esa escuela creó y, en un sentido más profundo, la infraestructura y las características musicales de los pueblos. Afirma que un músico latinoamericano está familiarizado con determinados patrones rítmicos y gestos musicales que vivenció a lo largo de su vida y eso lo distingue de instrumentistas de otras partes del mundo. De todos modos, cree que los latinoamericanos tenemos producción de repertorio e ideas técnicas, pero no es suficiente para decir que tenemos una escuela.

Heimann Pais nos cuenta la génesis de una valiosa producción realizada recientemente para saxofón y piano, donde todas las obras pertenecen a compositores brasileños a los que define como neo-nacionalistas. Estos compositores, señala él, no son ajenos a las vanguardias, hacen de todo y lo mezclan en sus obras, incluso elementos de otras culturas. En sus conciertos muestra cuánto de académico y cuánto de popular tiene cada obra. Para conseguir el éxito de una obra, afirma, hay que producir muchas obras y de ahí saldrán obras inmortales.

Delangle dice, de modo irónico y profundo al mismo tiempo, “cada compositor hace su propia ensalada”. Desde su mirada, Villa-Lobos aparece como un compositor con formación popular, y señala que la escritura de la *Fantasía* tiene algunas imprecisiones que son voluntarias. Supone que Marcel

Mule nunca tocó la *Fantasía*, así como nunca tocó *Scaramouche* de Darius Milhaud porque no quería romper la “letra de nobleza”. Señala que Mule quería instalar algo más académico, sólido, clásico; todos debían tocar el saxofón alto —aunque luego se dedicaran a otro saxofón—, tendencia que continuó con Daniel Deffayet.

Por otra parte, Claude Delangle no parece estar de acuerdo con la dicotomía entre tradición oral y escrita. La oralidad, afirma, está presente en toda la música, cuando vamos a un concierto escuchamos, no vamos a leer partituras. El intérprete siempre hace su trabajo, la música no existe sin la interpretación, puede ser más o menos respetuoso de la idea del compositor, pero debe encontrar su identidad. Plantea que, desde la unificación del Papa Gregorio, en el siglo VI, se ha creado la falsa ilusión de unificar la escritura musical y que eso es una ilusión, la diversidad de las prácticas musicales no puede estandarizarse.

El maestro francés cuestiona también la diferencia entre académico y popular. Agrega nuevas categorías y corrientes musicales. Señala que muchos compositores están interesados en el sonido y la oralidad, y otros en la escritura. Ejemplifica con las corrientes que vienen del serialismo de Pierre Boulez donde la escritura es muy importante, como en algunos trabajos conceptuales de Stravinski; no hay demasiada interpretación, se ejecuta.

Por el contrario, en compositores como Giacinto Scelsi, o en la música concreta inaugurada con Pierre Schaeffer, lo primero es el sonido y su forma, la escritura no es lo principal; en el Jazz es también muy importante el sonido. Para Delangle, el sonido como tema o la construcción de música a partir de la partitura son más trascendentales que la formación popular o académica.

5.2 Recursos de los compositores argentinos “de convergencia”

En este punto se expondrán ejemplos de los rasgos musicales que presentan compositores académico-populares de nuestro país, ordenados cronológicamente: Alberto Williams, Julián Aguirre, Alberto Ginastera, Astor Piazzolla, Carlos Guastavino, Mario Herrerías, Diego Schissi y Carlos Aguirre. A tales efectos, se seleccionó una obra significativa de cada uno de ellos para su análisis.

5.2.1 Alberto Williams: *Petite Suite Argentine Op.90*

Se eligió una obra de la etapa más madura de uno de nuestros primeros compositores nacionalistas —llamado así por la academia—. El título está en francés ya que fue editada en Francia, no nos consta que sea la intención del compositor que así fuera. Son cuatro piezas cortas para piano que refieren en su título a ritmos o ambientes de nuestro país⁶².

Los elementos vinculados a la música argentina pueden ser identificados con total claridad. A continuación, se enumeran las principales características de cada movimiento.

I. Triste

Este es el caso de un estado de ánimo, más que de un ritmo en particular. La obra de Julián Aguirre —que se analizará luego— pone el mismo título a cada uno de sus movimientos, aclarando en algunos de sus números el nombre de una provincia.

Este Triste tiene en su acompañamiento el gesto rítmico de la Tonada cuyana, aunque la armonía modal que domina al tema principal no condice con los rasgos armónicos de dicho género. La introducción presenta dos secciones bien diferenciadas, una evocativa, con quintas muy abiertas en el registro en negras con punto, y la otra de aspecto más pianístico, en semicorcheas.

Los pasajes de terceras en corcheas y las bordaduras cromáticas de la mano derecha también son gestos que se hallan en la música folklórica. La aparición de semicorcheas en la mano izquierda tiene más que ver con un virtuosismo pianístico que con un género popular.

Acerca de la armonía, los primeros compases en quintas sugieren un entorno armónico que no se condice con el resto de la pieza, pero resulta de todos modos cautivador. Cada uno de los acordes puede analizarse por separado fuera del contexto de Fa# menor, tonalidad principal del movimiento: C#(no3) – Gmaj7 – C#(no3) – Bmaj7. Las semicorcheas que siguen están conectadas diatónicamente sobre el modo de Fa# menor antiguo o eólico y

⁶² Versión por Melisa Marcos <https://www.youtube.com/watch?v=lc3MINBKoN8> (Bruno-Videla, 2018).

terminan en el acorde de dominante Do# mayor, es decir que pasa a Fa# menor armónico sólo en ese compás.

La melodía principal aprovecha al máximo el diatonismo de Fa# menor antiguo. Por ejemplo, en el compás 8, pueden observarse las triadas de E y D sobre el pedal de Do#, V grado.

Las terceras paralelas en la mano derecha de la 3ra sección tienen un diseño que inicia con una bordadura de semitono y luego desciende diatónicamente, generando atractivos armonías. Los primeros acordes son Bm7 – E7 – D#m7b5 – G#7. La armonía que se destaca en la sección de semicorcheas en la mano izquierda es derivada de la escala hexafónica, ya que la mano derecha hace muchas veces 3ras mayores paralelas a distancia de tonos y la izquierda agrega cromatismos a los arpeggios de dominante. El movimiento termina con la melodía diatónica en Fa# menor antiguo y la introducción de quintas.

II. Zamba

Resulta curioso el título, ya que no encontramos en esta música los ritmos, la estructura de compases ni los gestos armónicos de la zamba. En las cartas entre Andrés Chazarreta y Ricardo Rojas (Secretaría de Cultura de la Nación, 2021), consta que el género zamba estaba siendo recopilado y difundido a comienzos del siglo XX entre los musicólogos. Eso no implica que un compositor académico como Williams tuviera acceso a la *Zamba de Vargas* y demás primeras expresiones del género. Puede pensarse como un gesto esnobista. De todos modos, la pieza emplea la célula rítmica dos semicorcheas y dos corcheas —aprovechando una pianística combinación de las manos—, que hoy en día suena más al litoral. La armonía del número tiene cierto interés ya que transita dicho motivo por distintas tonalidades. Sobre el final, las corcheas con acordes en ambas manos y la pentatónica de teclas negras dan un cierre virtuoso a la pieza, pero la zamba no se hace presente.

III. Milonga (dans le style populaire)

En este caso, el patrón de la milonga, derivado más movido de la habanera, aparece en la mano izquierda del piano con total nitidez. Incluso la variante rítmica, del compás 5 en adelante, está en los acompañamientos de música popular urbana de la época. Nuevamente aparecen las terceras paralelas y la

bordadura cromática, son la base de la construcción de la melodía en semicorcheas sobre armonía de Lab Mayor. El segundo tema directamente tiene la melodía con el ritmo de milonga y va modulando a Mi mayor, Sol Mayor, Si Mayor, para retornar con una breve reexposición sobre los gestos de Lab Mayor.

IV. Pampeana

No hay género de la música popular con este nombre. Por la escritura, Williams parece estar inspirado en el malambo. Si bien hay alternancia de agudo y grave entre las manos del pianista, los patrones de malambo no están presentes. Sin embargo, un rasgo para destacar es que la alternancia de las manos se da en tres grupos de dos corcheas y sobre las corcheas que señalan el pulso de negra con puntillo hay un acento. Esta escritura muestra que Williams es consciente de la birritmia —6/8 y $\frac{3}{4}$ — y la expresa de ese modo.

Con respecto a la armonía y la forma, la pieza tiene rasgos musicales muy logrados. La primera sección de ocho compases está en Mib Mayor y emplea una armonía totalmente diatónica. Luego hace ocho compases en Sol Mayor, en el cuarto compás de Sol Mayor introduce cromatismos que dan lugar a varias lecturas; en principio, puede interpretarse con un dominante sobre tónica del acorde de G69 que sigue. Luego pasa por Mi menor armónico y su dominante, en el compás anterior a modular repite la idea del cuarto compás de esta sección en Mi menor.

Los cuatro compases siguientes están en Re mayor, con pedal en la dominante los tres primeros, en el cuarto la escala hexafónica puede llevar a cualquier otra tonalidad. Williams elige repetir la misma música un tono arriba, en Mi Mayor. Los seis compases siguientes con armadura de clave de Lab Mayor, aunque arranca en Lab menor, tienen pedal en la dominante los primeros cuatro compases y genera una armonía cromática como bordadura en cada compás: Abm – Eb7 – Eb9 - Ab. En los dos compases siguientes, agranda el mismo gesto rítmico sacando el staccato y sumando densidad, ligadura y pedal para modular a Si Mayor, donde copia la misma frase un tono arriba.

Esta vez la frase en Si Mayor tiene ocho compases, en los segundos cuatro imita el gesto ya realizado en Lab mayor, pero agrega dos compases más, volviendo a la tonalidad original de Mib Mayor. En esta especie de reexposición

amplía el registro, la armonía cromática y la densidad sonora logrando un efectivo final para toda la obra.

Es destacable también la escritura estricta para el uso del pedal de manera de no enturbiar la armonía en las partes rítmicas y generar densidad y reverberación sobre el final de la pieza. La búsqueda de identidad a través de rasgos de la música popular argentina está muy presente en toda la obra, así como una sintonía con el gusto europeo y la escritura pianística de la época.

5.2.2 Julián Aguirre: Aires Nacionales Argentinos- 5 Tristes

La producción de Julián Aguirre se destaca por su obra pianística y sus canciones de cámara. Los tristes son una muestra del empeño en producir una música académica con una gran impronta folklórica. Cada uno puede tener que ver con una provincia, en este primer cuaderno el primero tiene de subtítulo Jujuy, así como el cuarto y quinto, Córdoba.

Si bien todos reflejan un estado de ánimo en particular, cada uno reviste características especiales desde el punto de vista musical⁶³.

- Triste Nº 1 (Jujuy)

Este primer número está compuesto sobre el patrón melódico – rítmico de la vidalita, lamento musical del noroeste argentino. Como en la obra de Alberto Williams, la melodía en terceras con sus bordaduras de semitono constituye una característica singular. Ese gesto musical es típico de la guitarra y suele hacerse con las cuerdas más agudas.

Otro giro armónico interesante es alternar el modo dórico con la escala menor armónica o melódica. Por lo demás, la composición emplea los grados armónicos de esas escalas y enriquece con aproximaciones y bordaduras cromáticas tanto en la melodía como en alguna línea de acompañamiento. Sorprende la armonía de los últimos seis compases, es el acorde de VI grado alterado Eb7b5 que parece un II dominante, aunque no lo es.

En cuanto al ritmo, la vidalita es en tres tiempos, siempre en modo menor y, curiosamente, la célula rítmica es similar a la habanera, pero con una negra más. En algunos casos, Aguirre logra mayor actividad y densidad rítmica

⁶³ Video score <https://www.youtube.com/watch?v=iNwVu-EEVwl> (Fyrexianoff, 2021).

rellenado con la mano contraria las semicorcheas que faltan dando lugar a efectivas variaciones.

- Triste Nº 2

Aquí Aguirre alterna un gesto de la milonga, mano izquierda el saltillo – mano derecha el contratiempo, repitiéndolo en un compás de tres tiempos sobre la escala de Fa menor, con una sección lenta más contemplativa estilo vidalita. Luego desarrolla estos elementos y los combina generando nuevas secciones modulantes.

Toda la primera parte armoniza con la escala de Fa menor armónica. En el compás 10 hace II V I de Reb mayor —VI grado de Fa menor— y se queda en esa tonalidad hasta el compás 13. Los compases siguientes son los de más actividad armónica, hace un acorde por corchea en una seguidilla de V I: Bb7 – Ebm – C7 – Fm – Db7 – Gb – Bb7 – Ebm, luego desgrana armonías sobre pedal de Fa: F – Gb/F – C7/F – F – Bbm/F – Fb5 y va in crescendo a la dominante — C7sus – C7—. Resuelve en Fa menor, pero luego vuelve a sorprender con Fa Mayor.

Podría decirse que es armonía tradicional del romanticismo con *buen gusto*. La pieza sigue en ese estilo armónico en Fa menor y tonalidades vecinas, incorporando el segundo napolitano en algunos pasajes incluso en los acordes finales con la séptima y pedal de tónica Gb7/F – C7/F - Fm. Este triste es más sofisticado formal y armónicamente que el anterior y demuestra la creatividad del compositor para el desarrollo de las ideas.

- Triste Nº 3

Este triste en La menor es completamente diferente a los anteriores. Trabaja con el patrón básico o de chacarera. La primera decisión que toma el compositor, para no tener que escribir dosillos, es poner la mano derecha en 2/4. Inicia con una sección *ad libitum* sin barras de compás que luego descarga en este 6/8 y 2/4 folklórico. Un detalle muy importante es que en algunos casos agrupa gráficamente las corcheas en grupos de dos, con un acento en la primera de cada grupo, como si estuviera escrito en 3/4.

Ello demuestra que Aguirre es perfectamente consciente de la birritmia. Sobre ese esquema rítmico, el compositor elabora una textura a dos voces: melodía acompañada por arpeggios en la mano izquierda. En los momentos de

más densidad suma solo voces armónicas a una o ambas manos. Desde el punto de vista formal, empieza y termina con la sección *ad libitum* sin barras de compás, que rememora el canto a capella del payador⁶⁴.

Para el final, esta sección está ampliada y desarrollada en extensión y elementos. La estructura de la sección central es A B A B' A' haciendo pequeñas fermatas al final de cada parte. La melodía de la sección *ad libitum* juega cromáticamente con las notas que definen la escala menor (antigua, armónica y melódica). La sección A emplea la armonía tradicional de La menor armónica, incluyendo el II descendido (napolitano).

El mayor desarrollo armónico está en las secciones B. Entra a la tonalidad de Do mayor con el enlace IV menor (Fm) – I (C). Luego hace II V I del III grado de Do mayor (F#m7b5 – B7 - Em) y vuelve a La menor empleando, entre otros el II grado dominante de la dominante.

La segunda sección B empieza del mismo modo que la anterior, pero deriva en Do menor, luego hace II V I del III grado pero de Do menor, Mib Mayor, con el detalle de usar el II de un modo menor: Fm7b5 – Bb7 – Eb.

En la armonización de la coda —que es similar a la introducción, pero ampliada— se incorpora un pasaje por el II grado napolitano y por el II grado dominante de la dominante. Por lo demás, también juega con las escalas de La menor antigua, armónica y melódica. Este triste con aire de chacarera, y armonía austera y sorprendente al mismo tiempo, resulta una composición de sabor argentino muy lograda.

- Triste N° 4 (Córdoba)

El cuarto triste es en Sib Mayor y tiene un carácter nostálgico, sería forzado relacionarlo con algún género folklórico en particular. La melodía en sextas es muy sencilla, con antecedente y consecuente reconocible, y armonía de tónica y dominante.

Sutilmente, Aguirre juega con la armonía de modo de agregar una nueva capa de sentido musical en la segunda mitad de la pieza. Así en el compás 11 suena la nota Solb, novena menor del acorde de dominante (F7b9). En el

⁶⁴ Según la RAE Cantor popular que, acompañándose con una guitarra y generalmente en contrapunto con otro, improvisa sobre temas variados.

compás 18 la nota mi becuadro remite al II grado dominante secundario y en el compás siguiente pasa por Ebmmaj7 —IV grado alterado—. En el resto de la pieza juega con estos elementos mencionados. Sobre el final, el acorde La disminuido sobre tónica (La^o/Bb) y, en el tiempo siguiente, el V grado con quinta aumentada (F7#5) agregan color a la zona de dominante.

- **Triste Nº 5 (Córdoba)**

Este último triste de la suite puede relacionarse con la llamada Jota cordobesa, una danza representativa de la provincia argentina que algunos musicólogos ubican en los finales del siglo XIX. El carácter de este Triste es más lento que la jota tradicional, la escribe en 6/8, y en algunos casos consigna tres negras con si estuviera en 3/4. El uso de semicorcheas en la melodía, la acerca a la subdivisión de la zamba.

La armonía de Do menor armónica presenta algunos giros de interés: emplea el IV grado con 6ta. y 9na. y bajo en la tónica (Fm69/C). Tiene algunos ligeros pasajes por la relativa mayor Mib y sus respectivos grados y termina con la escala menor melódica.

El mayor atractivo de la pieza está en el ritmo ya mencionado. La música de Julián Aguirre es la mayor convergencia entre lo popular y lo académico de comienzos del siglo XX.

5.2.3 Alberto Ginastera: Danzas Argentinas

Según el propio Ginastera, esta obra pertenece al período denominado “nacionalismo objetivo”⁶⁵. Es curioso que tome para los títulos la palabra Danza, ya que es un término que se empleaba también para la música popular. Puede ser entendido también como un guiño para el mundo del ballet clásico. Cuando Ginastera revisa su catálogo —dejando afuera gran cantidad de trabajos— asigna los primeros números de opus a sus dos ballets: *Panambí* (opus 1) y *Estancia* (opus 8), y a esta obra el opus 2, es decir que la considera un punto de partida en su trabajo como compositor.

- **I. Danza del viejo boyero**

⁶⁵ Video score con el audio de la versión de Martha Argerich
<https://www.youtube.com/watch?v=xelUVX6g2-BQ> (TheSockPuppet, 2021).

Creada a partir del patrón básico de chacarera, la escritura pianística remite directamente al dibujo rítmico que hace el bombo legüero, asignando la mano derecha del piano al aro y la izquierda, al parche. Es de los primeros registros claros de la música académica argentina de la relación agudo grave de los instrumentos principales de nuestro folklore: la guitarra y el bombo. Si bien no tiene una melodía cantáble, la estructura de las frases es clara y concisa.

Figura 66

Danza del Viejo boyero - Forma

A	a	1 – 11	Tema principal bitonal con enlace
B	b	12 – 19	Segundo Tema en 3
	b ¹	20 – 27	Segundo tema traspolado
	b	28 – 35	Segundo tema 8va arriba
	c	36 – 41	Puente homofónico
A	a	42 – 49	Tema principal
C	d	50 – 62	Tercer tema. 4c alterna manos y 4c textura homofónica
A	a	63 – 71	Tema principal
	a ¹	72 – 79	Gesto del tema principal
	b	80 – 82	Final con gesto del segundo tema

Analizando la Figura 66, la pieza presenta la forma rondó, ya que el tema principal de 8 compases, compuesto por dos semifrases de 4c, cada una con su correspondiente anacrusa, reaparece separado por distintas secciones. Salvo los compases centrales 38 al 41 y el final, a partir de 78, todo el número juega con la bitonalidad. Básicamente teclas blancas en mano derecha y teclas negras en la izquierda, expresado con distintas armaduras de clave Do Mayor y Reb mayor respectivamente.

La triada segunda y cuarta —diatónicas— de la mano derecha también es un elemento omnipresente. Más allá de la bitonalidad, el primer tema se percibe como una línea melódica única, ya que no hay superposición de las manos en ninguna nota. En el enlace de compases 10 y 11 queda clara la presencia de la

birritmia; primero hace tres negras como si tuvieran staccato y en el compás que sigue toca el segundo pulso de negra con puntillo.

Para el segundo tema, la mano izquierda toca un ostinato que puede pensarse en Mib menor y, por la nota repetida (Sib) el compás es factible de considerar en 3/4. La mano derecha está más claramente en 6/8, la melodía que se forma con la nota superior de la triada segunda y cuarta sugiere un fraseo folklórico. Luego el ostinato se acomoda a Solb Mayor y la melodía una cuarta diatónica arriba.

Finalmente, el segundo tema vuelve a aparecer todo octava arriba, en Mib menor en la mano izquierda y ligeros cambio en la melodía de teclas blancas de la mano derecha. Esta sección termina con una frase homofónica con evidente ritmo folklórico, el antecedente con armonía bitonal cerrada y el consecuente, más abierto, con quintas y octavas en ambas manos en Do Mayor diatónicamente.

Luego del tema principal, el tercer tema aparece en registro agudo con el mismo concepto armónico bitonal. Primero alternando las manos en cada corchea, tocando de a dos las seis corcheas del compás; luego con homofonía folklórica. Antes de liquidar hace el tema principal una vez más. La coda está construida con el gesto de la cabeza de este tema subiendo de registro, el famoso acorde de las cuerdas al aire de la guitarra y por último el gesto del tercer tema.

II. Danza de la moza donosa

El movimiento lento del tríptico es de evidente inspiración folklórica. Está muy cerca de la métrica de la zamba, aunque no tiene la corchea con puntillo y semicorchea encabezando el ritmo. El acompañamiento y la melodía tiene evidente relación con la Danza del Trigo del Ballet Estancia.

Figura 67

Danza de la moza donosa - Forma

	Intro	1 – 3	Acompañamiento
A	a	4 – 11	Tema principal antecedente
	a ¹	12 – 24	Tema principal consecuente
B	b	25 – 40	Segundo tema antecedente

	b ¹	41 – 61	Segundo tema consecuente
A	a ²	62 – 69	Tema principal antecedente
	a ³	70 – 79	Tema principal consecuente 2da parte
	c	80 – 81	Coda

Esta Danza lenta está construida en base a semi frases de cuatro compases. El comienzo de la frase es acéfalo, al cambiar la armonía en el segundo compás, todo el primer compás se percibe como una anacrusa. Como puede verse en el cuadro, tiene la estructura A B A de una canción de cámara. Comienza con una textura de dos voces: melodía y acompañamiento y va incorporando más voces en algunas secciones, solamente en el trayecto del compás 12 al 19 hay una voz con diseño contrapuntístico; en el resto de los aumentos de densidad trabaja homorrítmicamente con la voz principal. La sección de más densidad sonora va del compás 47 al 50 con una textura de seis voces simultáneas.

Está en la tonalidad de La menor con un depurado manejo de las relaciones armónicas y los diseños melódicos cromáticos. El dibujo melódico principal presenta una aproximación cromática-diatónica doble (do# mi re) que es copiado cada vez que dicho motivo se transporta a otro grado o tonalidad. En principio comienza en la escala menor armónica, aunque ocasionalmente sorprende pasando por una nota de la escala melódica. por ejemplo, en la armonía de dominante, en el compás 5, toca la 9na mayor y en el compás 6 toca la 9na menor, que es la que corresponde.

Todo el tema principal tiene sólo armonía de tónica y dominante, con estos cromatismos que mencionamos. A partir de la parte B, segundo tema, compás 25, la armonía tiene más modulaciones. Allí hace II V I de Do Mayor, III grado de La menor; en el compás 29 puede observarse II V I de Sol Mayor, VII de La menor antigua. En el compás 33 sorprende con V I de Re Mayor -IV de La dórico- durante ocho compases. Luego en 41, V I de Do Mayor y V I de La Mayor para volver a La menor en el compás 53. Luego reexpone sin rearmonizar empleando terceras paralelas en la melodía, recurso que ya observamos en Aguirre y Williams proveniente de la guitarra criolla.

Culmina sugestivamente, con un acorde mayor de A6 en registro agudo previo arpegiado de quintas.

- **III. Danza del gaucho matrero**

Figura 68

Danza del gaucho matrero - Forma

A	a	1 – 16	Primer tema atonal
	b	17- 20	Puente con 2das
	c	21 - 32	Segundo tema
	a	33 – 49	Primer tema
	b ¹	50 – 57	Variación Puente con 2das
B	d	58 – 70	Tercer tema. Melodía armonizada con triadas mayores. Mano izquierda V I de Do mayor
	e	71 – 79	Puente bitonal
	f	80 – 93	Cuarto tema (terceras)
	g	94 – 104	Puente pedal fa# y negras en ¾
C	h	105 – 120	Quinto Tema Malambo en Do Mayor
	h ¹	121 - 132	Quinto tema en Lab Mayor
	h	133 – 147	Quinto Tema Malambo en Do Mayor
	c ¹	148 – 155	Puente sobre gesto rítmico del segundo tema
A	a	156 – 170	Primer tema
	b ²	171 – 182	Variación Puente con 2das. Último dos compases negras en registro agudo
B	d ¹	183 – 194	Tercer tema con ligeros cambios en las voces
	e ¹	195 – 210	Puente bitonal en registro agudo ampliado
C	h ²	211 – 227	Quinto Tema Malambo en Do Mayor con algunos cambios de registro
	b ³		Coda. Glisando de final del puente

Este número está inspirado en el malambo, una danza individual que se baila zapateando. Alterna secciones atonales, con partes de armonía bien

definida tonal o bitonal. Definimos la estructura como A B C A B C. Cada sección tiene uno o varios temas y puentes que los conectan, identificamos los temas básicamente por rasgos estructurales de armonía, interválica y/o densidad.

El Primer tema está construido con tres terceras mayores en la mano derecha que descienden cromáticamente, en el tercer compás agrega tres terceras más. La segunda vez resuelve la frase con dos acordes (4ta, 2da y 3ra) en la tercera corchea del tiempo. La mano izquierda va homofónicamente en 5tas justas ascendentes —Do Sol – Mib Sib – Mi Si— y resuelve las dos veces con el modo Re mixolidio.

El primer puente tiene segundas menores en la mano derecha con un ritmo folklórico y segundas mayores en la izquierda haciendo todas las corcheas del compás, con un diseño que puede agruparse en tres negras.

El segundo tema tiene en la mano derecha, el gesto ocurrido al final de la primera frase: acordes en la tercera corchea del tiempo —4ta, 2da m y 3ra M—. La mano izquierda hace arpeggios abiertos con 1, 5 y 9 de Reb. En la segunda mitad la mano derecha varía los ritmos con similares acordes y la izquierda hace un dibujo en Re, “ensuciando” con segundas algunas notas.

El tercer tema es una melodía folklórica armonizada con triadas mayores acompañada en corcheas por I V grados. Hay una interesante contracción rítmica que se produce por el uso del compás de 9/8 intercalado.

El segundo puente es bitonal. La mano derecha toca arpeggios en 4tas paralelas primero, luego en 3ras paralelas. La mano izquierda hace arpeggios abiertos en corcheas con notas de Reb mayor —excepto el compás 75 en Do menor melódico—.

El tercer tema resume varios recursos que aparecieron hasta ahora: melodía folklórica en terceras paralelas y consecutivas, segundas *ensuciando* una melodía. El tercer puente comienza con unos bajos graves con la nota Fa#, superposición de los acordes de Mib mayor, Mib aumentado, Mi mayor y Mi aumentado en registro agudo (hacen acordar al acorde de cornos de la *Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky). Pasa de corcheas a tres negras por compás, rallentando y acelerando sobre negras con punto para llegar al tema en Do Mayor.

El quinto tema en Do Mayor es el menos *intrincado* armónicamente. Sobre un pedal de la quinta Do – Sol toca las triadas de I IV y II grado: Do Mayor, Fa Mayor y Re menor con séptima —sin la quinta—. Luego lo transporta a La b Mayor cambiando las inversiones y el II por un V. Vuelve a exponer el tema en Do Mayor.

El resto de la obra es una gran reexposición con pequeñas variantes, en especial cambios de registro o ajustes para acortar secciones.

Liquida con el quinto tema —Malambo en Do Mayor— comenzando con un acorde *sforzatísimo* de amplio registro, para finalizar toma un glisando que ya había empleado en el final del primer puente y los hace ascendente y descendente desembocando en un acorde arpegiado en registro grave en matiz *salvaggio FFFF*.

5.2.4 Astor Piazzolla: La historia del Tango

Las últimas obras instrumentales de Piazzolla de la década de 1980 son trabajos de un compositor reconocido en el mundo entero, con total dominio de sus recursos y conciencia del estilo que lo caracteriza. No están dentro de su producción innovadora o de búsqueda, más bien corresponde pensarlos como la síntesis de su trayectoria musical. De ese último período son los *Seis estudios tanguísticos*, *Le grand tango*, el *Concierto para guitarra, bandoneón y orquesta de cuerdas* y *La historia del tango* (Azzi, 2018).

La historia del tango, original para flauta y guitarra, aunque con muy efectivas transcripciones para cuarteto de saxofones, cuarteto de clarinetes y saxofón tenor o soprano y piano, entre muchos otros arreglos y adaptaciones. Tiene una estructura temporal y estilística definida ya en los nombres de sus movimientos (Lerman, 2007).

Para el análisis musical se tomará cada número por separado, haciendo referencia a cada uno de los parámetros.

Figura 69

Piazzolla – La Historia del Tango – Bordel-1900

A	intro	1 – 12	Llamada de flauta, con comentarios rítmicos de la guitarra
	a	13 – 25	Primer tema La mayor modulante. Primera sección

	b	26 – 33	Puente
	c	34 – 47	Primer tema. Segunda sección, nota repetida, salto de cuarta justa
	a ¹	48 – 60	Segundo Puente combinando gestos anteriores
B	d	61 – 94	Segundo tema La menor. Milonga 3-3-2
	c ¹	95 – 105	Nuevo puente nota repetida.
A	Intro 2	106 - 12	Llamada con armónicos de la guitarra
	a	13 – 25	Reexposición textual. Primer tema La mayor modulante. Primera sección
	b y c	26 - 47	Puente y Segunda sección, nota repetida, salto de cuarta justa

La forma del *Bordel-1900* es A B A, mucho más que una milonga de los comienzos del tango. Sin embargo, Piazzolla logra transmitir el espíritu de esos primeros tangos, derivados de la habanera más movida, incorporando algunas modulaciones y arpeggios cuartales que no eran del estilo, pero en ningún momento desentonan.

La estructura de milongas como *El porteño* es tres melodías de ocho compases cada una, con un cambio en su resolución para que tengan 16 compases, A B C A. Esta milonga de Piazzolla es mucho más sofisticada, ya que separa las ideas principales con lo que en la Figura 69 se denomina *puentes*. Estos están contruidos con ideas de los temas, lo cual le da total solidez al discurso.

La primera licencia que reviste interés desde el comienzo es emplear el ritmo del acompañamiento tradicional de milonga —saltillo-dos corcheas—, cambiando la disposición de 1,3,5, 5 —8va abajo— por arpeggios que hacen una bajada cromática y aprovechan las inversiones de los acordes por los que pasan. Por ejemplo, en el compás 14, la flauta toca la triada suspendida fa#-si-do# (en semicorcheas acentuadas 3-3-2) sobre la primera inversión de Si mayor con ritmo de milonga tradicional.

No suele hallarse en el género este tipo de refinamiento armónico y, de todos modos, suena completamente natural en el contexto. Lo mismo ocurre en el compás 16 sobre el acorde A2/C# y en el compás 18 sobre G2/B. En los tres

casos, la triada suspendida se forma con los grados 5,1,2 de la escala. Otro pequeño detalle de categoría es el contrapunto en semicorcheas de la guitarra, antes de empezar con el *pattern* de milonga en el compás 13.

La armonía con cadena de dominantes, a partir del compás 17, también hubiera sido poco probable en una milonga del 1900, pero en este contexto es muy natural. Es decir, Piazzolla decide dar un toque personal sin que la milonga suene de otro tiempo.

Entre el compás 29 y el 33 la subdivisión en corcheas y la aceleración del ritmo armónico anuncian una nueva sección. A partir del compás 34, cambia el acompañamiento a otro clásico del género milonga: el 3-3-2 con los grados de la escala 1, 6, 5. En este caso, Piazzolla *rellena* las semicorcheas que faltan, creando una nueva textura con dos líneas melódicas. Nótese otro detalle armónico de categoría que no se encontraría en una milonga tradicional: el acorde de V grado sobre tónica de los compases 36 al 39.

En el compás 46, para liquidar la sección, hay dos compases con primera especie de contrapunto y luego acordes de II —dominante— V I en los contratiempos de la guitarra. El segundo puente —compases 48 al 60— también tiene el ritmo armónico en negras y la métrica del acompañamiento en corcheas y sirve para trasladarse a la zona de La menor.

El acompañamiento del segundo tema —compases 61 al 94— es similar al de la segunda sección del primer tema, pero en tono menor. En general, la melodía tiene carácter más rítmico. Entre los compases 91 y 94, la melodía y el bajo en unísono preparan la última sección del tema netamente rítmica, con preguntas y respuestas entre los instrumentos. La reexposición es textual, aprovechando el final de La Mayor para terminar la pieza.

Figura 70

Piazzolla – La Historia del Tango – Café 1930

A	Intro	1 – 14	Introducción. Solo de guitarra
	a	15 – 30	Primer tema. Primera sección cantábile en Mi menor

	b	31 – 42	Segunda sección más rítmica con actividad en semicorcheas
	a ¹	43 – 51	Recapitulación del cantábile más corta
B	c	52 – 69	Segundo tema en Mi mayor
	d	70 – 81	Puente. Solo de guitarra, se suma la flauta para terminar sección.
A	a	82 – 95	Reexposición textual. Mi menor
	b	96 – 107	Segunda sección textual
	coda	108 – 113	Descenso cromático de la armonía en blancas. Final en Mi menor

El segundo movimiento refiere al tango de Carlos Gardel. Canciones como *Volver* tienen la estrofa en tonalidad menor y en el estribillo pasa al mismo centro tonal mayor. En esta pieza, Piazzolla vuelve a emplear la forma A B A, ya que la sección en modo menor está más desarrollada que en una canción y la parte B —Mi mayor— tiene un solo de guitarra que retoma la flauta al final y conecta con el primer tema.

En este movimiento en particular, el vientista tiene la posibilidad de frasear, incluso de embellecer con adornos melódicos en el estilo de un cantante de tango. Se podría afirmar que, si se solfea de modo estricto, suena demasiado duro y falto de personalidad.

La sección más rítmica, que comienza en el compás 31 y se reexpone en el 96, es plausible de ser ejecutada con más rigor, dando especial atención a los acentos y articulaciones. El acelerando que pide Piazzolla tiene que ser pensado de manera paulatina, de común acuerdo con el guitarrista, sin exagerar el tempo al que se llega. alguna articulación puede sumarse para generar contraste entre las notas repetidas y ritmos afines, que van todas sueltas, y las frases con más dibujo melódico.

La armonía tiene bastante relación con el estilo de los años treinta, con más cuidado en el uso de las inversiones y conexiones. Piazzolla sorprende en la coda donde hilvana un triada menor con otro acorde un semitono abajo con novena mayor sin la tercera, bajando del mismo modo por tres compases consecutivos: Ebm – D2(no3) – Dbm – C2(no3) – Bm – Bbm9. Luego sigue

bajando por semitonos las triadas, pero las cambia de inversión para terminar en un dominante de Mi y resolver: Am/C – Abm/Cb – B7b13 – Em. Esta última armonía está más cercana a la música académica que a la música popular y es donde, precisamente, marca la diferencia con el resto de los compositores del género Tango.

Figura 71

Piazzolla – La Historia del Tango – Night Club-1960

A	a	1 – 9	Tema principal. Primeros 8c
	a ¹	10 – 17	8 c final para conectar con b
	b	18 – 26	Segunda parte del primer tema
	c	27 – 35	Puente al cantábile
B	d	36 – 53	Segundo tema Lento cantábile La Mayor
	e	54 - 68	Puente tempo primo para volver al Tema principal. Incluye sección en 6/8
A	a ¹	69 – 86	Repetición textual de los segundos 8c
B	d	87 – 98	Segundo tema Lento cantábile La Mayor textual
	d ¹	99 – 107	Conector en La mayor
coda	e	108 – 128	Tempo primo Incluye sección en 6/8 y final Molto Deciso

Este es el movimiento que *más suena a Piazzolla* de toda la obra. Tiene que ver con su independencia de la orquesta de Troilo y sus conciertos en los años 1960 al regreso de las clases en París. Es la consumación de su estilo compositivo. Como podrá observarse en el diagrama es una forma A B A B más la Coda, donde A es el tema rítmico con nota repetida y doble golpe en La menor y B es el tema cantábile en La mayor. Lo interesante es que no repite textual y alterna algunos puentes que preparan la entrada de cada tema de manera clara.

La sección en 6/8 corchea igual a corchea es un recurso que hemos visto en muchas obras de Piazzolla en especial en los tramos conclusivos. La sección anterior al 6/8 en Tempo Primo aparece dos veces, la primera vez (a partir de

compás 54) el instrumentista de viento elige un efecto percusivo en su instrumento. La segunda vez (compás 108) va en unísono con la guitarra. El final del 6/8 que concluye el movimiento es también un vigoroso unísono.

Los acentos cumplen un rol fundamental para que esta música *suene*. Pueden estar en 3-3-2, en las blancas o en los contratiempos simultáneamente. Es imprescindible el uso del doble golpe de lengua; sin embargo, el intérprete puede tomarse la licencia de buscar algunas ligaduras que no están escritas y contribuyen al fluir de la pieza.

Las secciones lentas requieren también de un fraseo tanguero *a piacere*, en el primer puente aún en La menor, antes de entrar en el Cantábile en La mayor, conviene no tocar de manera estricta el solfeo.

La sección de 6/8 presenta una armonía *stravinskiana*. En el primer tiempo la guitarra toca F#7/E, sobre eso la flauta hace la triada de Do mayor, todas notas de la escala disminuida. En el segundo tiempo la guitarra toca F7/Eb y la flauta la triada de Si mayor más la nota sol de paso. Este esquema se repite tres veces descendiendo por semitonos. En los tres compases sucesivos, antes de volver a 4/4, guitarra y flauta tocan homofónicamente, durante tres compases, notas del modo Mi frigio.

Figura 71

Piazzolla – La Historia del Tango – Concert d’aujourd’hui

A	intro	1 – 4	Primer acompañamiento politonal
	a	5 – 12	Melodía a 8c sobre acompañamiento
	b	13 – 16	Puente
	c	17 – 26	Melodía b 10c sobre variación del acompañamiento con semicorcheas
	a ¹	27 – 42	Variación de la Melodía a
	c ¹	43 – 58	Melodía c variación de gestos de melodía b (síncopa en la 4ta corchea)
	b ¹	59 – 62	Puente 2
B	d	63 – 73	Melodía d nota repetida + 4tas y 5tas

A	a	74 – 85	Melodía a
	d	86 – 89	Puente 3 con nota repetida y bajada cromática
C	e	70 - 111	Final e . Intercala compases de 6/8 y 4/4. Sección en 6/8 para terminar

Este movimiento es un legado para las generaciones futuras. Piazzolla demuestra todo lo que se puede hacer a partir de pensar al tango como música de concierto. En suma, toma muchos de los gestos rítmicos de sus obras anteriores y de otros compositores de este género de la música argentina, incorporando armonías que se desarrollaron en la música académica del siglo XX.

En general, privilegia el aspecto rítmico al melódico, si bien no tiene ninguna sección cantáble, todos los arpeggios dan una sensación de dibujo de alturas. La sección c y c1 podría considerarse que tiene un motivo bien definido.

En cuanto a algunos de los patrones rítmicos, la primera sección tiene de base la milonga; como está escrito a la mitad, no se reconoce de inmediato, el ritmo se arma con la frase del bajo y los acordes superiores. Si estuviera escrito en 2/4, esos acordes serían el contratiempo. La melodía de la flauta es un 3-3-2 desplazado una corchea, de ese modo el gesto empieza con el contratiempo de corchea acentuado.

El primer puente b es un 3-3-2 típico a partir de la tierra —*downbeat*—, aunque a veces lo alterna con el acento en las blancas —ejemplo compás 15—. La incorporación de cuatro corcheas consecutivas al patrón de milonga es una de las primeras variantes rítmicas que aparecen —ejemplo compás 18—.

Luego se observa la subdivisión del dos —blancas— en cuatro corcheas y dos negras que, alternadas con el patrón de milonga subdividido, genera un nuevo acompañamiento —ejemplo compases 51 al 54—. En la parte B, que empieza en compás 63, el 3-3-2 tiene otra variante: más notas en la tercera del grupo de 3 y una negra donde deberían ir dos corcheas; es una variante simple pero muy efectiva para cambiar la densidad del acompañamiento. El ritmo de la melodía suma complejidad, es una estructura de dos compases: en el primer compás el 3-3-2 desplazado una corchea y en el segundo compás un interesante dibujo rítmico derivado.

Compases 71 y 72 es la estructura de dos compases ya mencionada en otro capítulo 3-3-3-3-2-2; compases 73 y 74 son la misma estructura con los compases invertidos. La novedad del compás de 6/8 con sus ritmos en semicorcheas, para el gran final de la obra, surge de seguir con los grupos de 3 corcheas sin intercalar los grupos de 2 corcheas, funciona como una especie de contracción del ritmo para dar sensación de conclusión. Este recurso estaba presente en el movimiento anterior y las variantes de milonga en el primer número de la suite.

La armonía es toda una novedad en este movimiento. El acompañamiento principal —compases 5 al 8— tiene dos tonalidades superpuestas, el bajo toca 1,6,7 de La mixolidio y la mano derecha —pensando en una traslación a escritura pianística—, el acorde de Sol# menor. Las notas de este acorde son pasibles de analizar como extensiones de La, sin embargo —por la presencia de las dos séptimas— resulta más pertinente pensar en una politonalidad. La melodía tiene un diseño armónico independiente, Piazzolla superpone tres capas. Los primeros dos compases podrían pensarse como un juego a partir del arpeggio de re# menor, donde la quinta (la#) va subiendo y bajando cromáticamente. Luego hace una escala cromática en corcheas para arribar a tres triadas desplazadas rítmicamente por semitonos: Si Mayor, Do Mayor, Do# Mayor. En el compás siguiente presenta otra armonía. La estructura del compás 9 se transporta literalmente durante cuatro compases:

- Melodía en Re menor armónica
- Bajo en Sib mixolidio
- Mano derecha triada de Do Mayor

Primero un semitono ascendente —bajo en Si mixolidio—, luego dos veces más un tono arriba —bajo en Do#mixo y Mibmixo—, el resto de las capas suben en la misma proporción.

En el compás 13, la guitarra toca en Reb mixolidio con el acorde Db9. Por lo tanto, la nota repetida de la flauta está afuera del modo o es la novena aumentada; de cualquier manera, produce un choque buscado.

Otro claro ejemplo de tres capas tonales se da en los compases 19 y 20. La melodía está en do # menor, el bajo sostiene principalmente la nota do y la mano derecha un acorde de si menor. Como contraste, en el compás 51 inicia

una secuencia armónica de ocho compases mucho más tradicional con cromatismos en la melodía: G#m7b5 – C#7b9b5 – F#m (b6, 6, 7, maj7) – F#m7b5 – B7b9 – Em (b6, 6, 7) con la indicación *dolce*.

La melodía de la flauta del compás 90 está en Fa#7 disminuida, modo de trasposición limitada semitono tono, aprovechando diseños de quintas justas y triadas que la escala contiene. La capa inferior de la guitarra está constituida por las cuartas justas mi – la – re y la triada de fa#m, todas notas del modo antes mencionado menos el re natural.

En el compás 98, la armonía inicia una sucesión de II V que se transporta por tonos ascendentes en cuatro compases. Los acordes están contruidos con triadas en la mano derecha y bajos. Primer compás de ejemplo:

- Mano derecha: triada de Fa#m y Fam
- Bajo: Si y Mi
- Melodía flauta: mi la mi luego escala cromática

En el primer tiempo —negra con puntillo— se forma F#m7/B armonía mixolidia o dórica, al no tener el re no se puede definir. En el segundo tiempo se forma E#5b9, corresponde la escala alterada con séptima menor; sin embargo, la melodía toca la séptima mayor que podría considerarse un dibujo cromático junto con el resto del pasaje de la flauta.

La armonía de los compases finales en la guitarra tiene un diseño similar, dos cuartas justas consecutivas y una triada. La obra termina con el acorde de Mi menor precedido por una frase unísono de flauta y guitarra en mi menor armónica.

Del análisis de *La Historia del Tango* se desprende un cuidadoso manejo de los recursos rítmicos y armónicos, que, aunque no sea historicista en sentido estricto, da cuenta de una progresividad cronológica en el relato musical.

5.2.5 Carlos Guastavino: *Introducción y Allegro*

La obra *Introducción y Allegro* para flauta y piano de Carlos Guastavino es de comienzos de los años setenta. Puede ser considerada de *convergencia*

ya que tiene patrones rítmicos del folklore argentino sobre un extenso formato y un desarrollo completamente académicos⁶⁶.

Guastavino fue el único compositor académico reconocido que participó del llamado “boom del folklore” de la década de 1960. Sus canciones *La tempranera*, *Hermano* y *La paloma* integraron todos los cancioneros de música popular (Mansilla, 2011).

Como ya se ha mencionado, Guastavino produce un importante avance en la notación de los ritmos folklóricos. Al comparar su escritura con la de los compositores académicos —llamados nacionalistas de primera mitad del siglo XX—, aparecen muchos más detalles —dentro de la birritmia 6/8 y 3/4—, como corcheas *adelantadas*, ritmos que incluyen la semicorchea, uso del staccato en los golpes que coinciden con el aro del bombo legüero y relación agudo – grave en el patrón básico o de chacarera, entre otros.

Figura 72

Guastavino – Introducción y Allegro

intro	x	1 – 9	Tema de la introducción en Re mixolidio
	x ¹	10 – 20	Desarrollo Re dórico – Sol mixolidio
A	a	21 – 28	Tema principal en Sol mayor
	a ¹	29 - 32	Solo piano sobre tema principal
	a ²	33 – 39	Variación del tema
	a ³	40 – 47	Segundo solo piano sobre tema principal
B	b	48 – 66	Tema “Giocosó”
	c	67 – 86	Tema “Legato”
C	d	87 – 106	Tema “Cantábile” en Re mayor
	d ¹	107 – 126	Desarrollo del cantábile
A	a ⁴	127 - 145	Desarrollo con gestos del tema principal y del tema “legato”

⁶⁶ Recordemos que Maurice Ravel tiene una obra con el mismo título. En el libro de Mansilla (2011) se narra una celebre charla de Guastavino con Manuel de Falla acerca de Ravel.

C	d ¹	146 – 165	Desarrollo del tema “cantábile” en Do# menor
	e	166 – 176	Solo de piano modulante y vuelve a Do# menor
B	b ¹	177 - 182	Desarrollo del tema Giocoso en Do#m
	a ⁵	183 – 190	Vuelta al tema principal en Lab Mayor artificial
A	a	191 – 204	Tema principal en Sol Mayor con ligero cambio al final
	a ⁶	205 – 217	Solo de piano con variaciones
B	b	218 – 236	Tema “Giocoso”
	c	237 – 259	Tema “Legato”
C	d ²	260 – 293	Tema “Cantábile” en Sol mayor
coda	f	294 – 308	Variación con semicorcheas para final

La introducción tiene un tema corto y un pequeño desarrollo. Juega con el II V de Sol Mayor, pero en ningún momento resuelve, dando la sensación de modo dórico y mixolidio.

El extenso Allegro tiene forma de Sonata clásica. Las secciones A y B del cuadro forman parte del primer tema en Sol Mayor. El segundo tema es la letra C. El desarrollo comienza en el compás 127 y termina en el 190. Está básicamente en Do#m aunque, como se analizará luego, pasa por varias tonalidades. La reexposición del primer tema es textual y, como corresponde a la sonata clásica, hace el segundo tema en la tónica (Rosen, 1998). La coda tiene carácter virtuosístico —semicorcheas – doble golpe de lengua— combinando gestos ya transitados.

Como hemos mencionado, la forma sonata en el sentido del clasicismo, deviene en el uso de los centros tonales que corresponden a la exposición y reexposición del primer y segundo tema. Lo interesante en la armonía de Guastavino para esta obra, es el recurso de los II V de distintas tonalidades que a veces resuelven y otras no. Este procedimiento armónico es típico de la música de Duke Ellington⁶⁷ y Cole Porter, por mencionar dos exponentes destacados del

⁶⁷ Por ejemplo, la pieza *Satin Doll*

Jazz de 1930 en adelante; y está presente en muchísimos *standards* de jazz que pianistas como Oscar Peterson y Bill Evans incluían en sus grabaciones⁶⁸.

Al comienzo del primer tema, luego del enlace IV I dos veces, se suceden dos enlaces II V sin resolver Bbm7 – Eb9 – Cm7 – F9 y uno que resuelve en la tonalidad principal pasando por el IV grado en segunda inversión: Am7 – D9 – C/G – G. En el “tema jocoso” utiliza el II V I de dos tonalidades menores: Bm7b5 – E7 – Am – F#m7b5 – B7 – Em.

El segundo tema, que comienza con una frase sin armonizar ya en la escala de Re Mayor, también hace un enlace II V I de Re mayor, tonalidad que corresponde a la forma Sonata en la exposición, es decir la dominante de Sol Mayor. En el compás 107 puede observarse Fm7 – Bb9 – Eb6, II V I de Mib Mayor, dominante sustituto o II napolitano para la armonía clásica, de Re Mayor.

En el comienzo del desarrollo de la forma Sonata, se observa una bajada por semitonos o tonos en los bajos. Guastavino va a modular a Do#m pero, por unos compases, genera una armonía que no define la tonalidad y contrasta con los claros enlaces de armonía clásica de la exposición. En esta bajada los acordes son Ab7#11 – Bb7/Ab – Go7 – B7/F# – Em7b5 – Eb7 – Gm/D.

Para llegar a Do# menor, Guastavino pasa por el acorde de A7 que, en armonía clásica, se denomina *sexta aumentada alemana*, resolviendo en Do# Mayor, luego por varios compases se estaciona en el dominante G#7 transitando diversas tensiones —b9 y #5— y recién en el compás 153 se escucha la armonía de Do# menor, pero con bajo pedal en la dominante para recrear el segundo tema de la sonata, denominado *cantábile*.

A partir del compás 175, le toca el turno en el desarrollo al primer tema en Do# menor y tonalidades vecinas. El interés armónico está en la manera en que vuelve a la tonalidad principal de Sol Mayor para la reexposición. En el compás 181, comienza a jugar con el motivo melódico del primer tema oscilando entre Re# Mayor, menor armónico y frigio, haciendo el gesto melódico tanto sobre la tónica como sobre la quinta. Conecta con Sol # Mayor (IV grado de Re#) utilizando el modo mayor artificial, este acorde funciona como dominante

⁶⁸ El pianista Horacio Matos solía mencionar en diversas charlas que era música que Carlos Guastavino escuchaba y conocía muy bien.

sustituto de Sol Mayor. De este modo, desemboca directamente en la reexposición en la tonalidad principal.

Para hacer el segundo tema de la Sonata en Sol mayor, en el compás 257 adapta el gesto de la exposición a D7 —Dominante de Sol—. Desde el punto de vista rítmico, caben destacar algunos gestos típicos del folklore argentino que no aparecen en compositores *nacionalistas* de primera mitad del siglo XX.

En la introducción, Guastavino *invierte* la birritmia, la voz superior es ternaria y paralelamente la inferior es binaria. Al estar en un compás lento, da la sensación de una delicada chacarera en cada pulso. En el Allegro, está claro que el compositor alude al patrón básico de chacarera, aunque algunos gestos de mordentes, dosillos y corcheas adelantadas sugieren un entorno rítmico de chamamé. Si bien escribe en 6/8, aunque los Hermanos Ábalos (1952) venían proponiendo la escritura en 3/4 desde la década de 1950, ya en el comienzo del primer tema, el piano ataca en la 3er negra del compás.

Muchas de las notas que coinciden con el aro del bombo legüero tanto en la flauta como en el piano tienen la indicación de staccato, generalmente viene ligada —ver primer tema—.

Del compás 94 al 95 hay una corchea *adelantada* en la melodía que conecta con dosillos, una fidedigna manera de escribir un fraseo folklórico.

El ritmo que aparece a partir del compás 294 —dos semicorcheas – dos corcheas— es típico del litoral argentino —Guastavino es oriundo de Santa Fe—. En todo caso, queda demostrado que él no está en sintonía con las corrientes académicas de ese tiempo, sino más bien conectado con el fenómeno de la música popular argentina desde un lugar netamente académico, en el sentido estricto de la escritura.

5.2.6 Mario Herrerías: Niebla y Cemento

Para los compositores argentinos interesados en el tango contemporáneo, ha sido un gran desafío suceder a Piazzolla de manera original y novedosa. Herrerías ha logrado desarrollar métricas y armonías nuevas que amplían el

género, incorporando, de un modo absolutamente personal, recursos de grandes compositores del siglo XX⁶⁹.

Su obra *Niebla y Cemento* tiene muchas versiones de reconocidos concertistas como Paquito D´Rivera⁷⁰, entre otros. La adaptación para saxofón y piano representa un escalón obligado en las cátedras argentinas.⁷¹

Niebla y Cemento es una obra de gran aliento, rica en ideas compositivas, si bien está presentada como un solo movimiento, tiene el formato A B A de muchas obras de Piazzolla, siendo A una sección en tempo rápido con mucho desarrollo rítmico y B un tema cantáble lento.

Figura 73

Herrerías – *Niebla y Cemento*

A	Intro	1 – 4	Tema introductorio
	a	5 – 12	Tema principal. 1er Motivo tanguero 4/4 + 7/8 y 2do motivo <i>piazzolleano</i> .
	b	13 – 19	Llamada 3-3-2 Gb/G y ecos melódicos sobre <i>walking</i> en corcheas
	a ¹	20 – 26	Desarrollo de ideas del tema principal.
	a	27 – 38	Repetición textual intro y tema principal
	b ¹	39 – 41	Llamada 3-3-2 Gb/G y variación
	c	42 – 65	Tema en cuartas sobre pedal 3-3-(2) Incluye sección con gestos del tema principal del compás 50 al 57
	a ²	66 – 73	Desarrollo en 5/4 del 2do motivo del tema principal
	d	74 – 77	Tema 11/8

⁶⁹ Recomendamos el reportaje que le hicéramos para una monografía de la Maestría en Música Latinoamericana de la Universidad Nacional de Cuyo <https://fernandolerman.com.ar/trabajos-academicos?start=40>

⁷⁰ Versión grabada <https://www.youtube.com/watch?v=27xZyT2JAMo> (D´Rivera, 2011).
Versión en vivo <https://www.youtube.com/watch?v=WmekjdlQfIU> (Merenzon, 2012).

⁷¹ Versión Fernando Lerman <https://www.youtube.com/watch?v=feBpNO9XXto> (Lerman, 2019).

	e	78 – 89	Tema en 4/4 con 8vas y yumba en la mano izquierda. Puente en 3/4
	b ²	90 – 95	Puente sobre intro y llamada
	d ¹	96 – 99	Tema 11/8 en otra tonalidad
	b ³	100 – 107	Llamada + Puente en 3/4
B	f	108 – 142	Adagio
	g	143 – 148	Puente en semicorcheas. Compás final en 5/4 sobre tema intro
	h	149 - 170	Puente acelerando. acompañamiento yumba en 4/4. Sección en 5/8 y 4/8
A	a – b – a	171 – 194	Repetición textual intro y tema principal.
	coda	195 – 204	Elaborada con elementos de los temas

Herrerías sorprende de entrada con métricas, rítmicas y armonías que Piazzolla nunca empleó. Por ese motivo, la obra se percibe tanguera y contemporánea al mismo tiempo. Es la continuación lógica de la *Historia del tango*. Como se aprecia en la Figura 73, la morfología es muy elaborada y cuidada. Los temas están en constante desarrollo, sin embargo, hay repeticiones y secuenciaciones que dan total cohesión al discurso. Si bien podría decirse que el centro tonal es Fa, hay un desplazamiento cromático de las ideas permanente y sólo en algunos lugares se percibe algo parecido a la tonalidad. Por otro lado, al no emplear enlaces armónicos comunes, el discurso se escucha por momentos atonal, generando cierta ambigüedad que caracteriza a toda la sección A. El cantáble B, por contraste, tiene enlaces y giros tonales.

Un ejemplo de coherencia discursiva es el primer compás de la obra y su reaparición en momentos claves. Compuesto entorno a Fa —menor o mayor según se prefiera— con cromatismos, la cuarta justa y cuarta aumentada sucesivas con que encabeza el motivo, están presentes en muchos de los temas de toda la obra tanto melódica como armónicamente. Dicho primer compás puede observarse textual, transportado o variado en los siguientes compases: 1, 25, 27, 57, 90, 93, 148, 171, 195, 201.

Algunos momentos donde aparecen los intervalos de cuarta justa y cuarta aumentada mencionados en el párrafo anterior son:

- En el mismo primer compás luego de los cromatismos —lab-reb-sol—.
- En el compás siguiente, secuenciado cuatro veces, si invertimos la primera nota con la segunda —mi-si-sib— se transforma en si-mi-sib que forma dichos intervalos.
- En la melodía principal, compás 5, son esos mismos intervalos, pero de manera descendente.
- En el tema en cuartas, a partir del compás 42, aparecen los intervalos dos veces sucesivas mib-lab-re y dob-fab-sib. Luego —compás 46— un semitono arriba: mi-la-re# y do-fa-si.
- Compás 51 en la melodía está también mib-lab-re y en el compás siguiente la-re-lab. Lo mismo transportado en compases 54 y 55.
- En el compás 58 aparece transportado todo lo ocurrido desde compás 42 una tercera menor ascendente.
- Armónicamente: la misma relación, pero invertida: fa#-do-fa —quinta disminuida y cuarta justa— en el compás 78.
- En los compases 91 y 94 aparece la cuarta justa y cuarta aumentada armónicamente, en ambas manos del piano con ritmo homofónico. La primera vez fa-sib-mi y la segunda si-mi-la#.
- En el compás 124 la mano derecha del piano hace lab-reb-sol, con el bajo fa.
- En el final de la obra los acordes repetidos de compases 202 y 203 tienen dicha estructura interválica en ambas manos.

Queda demostrado que dichos intervalos aparecen de muy variadas maneras, dando cuenta de un gran desarrollo compositivo.

El patrón rítmico de acentuación 3-3-2, distintivo en la música de Astor Piazzolla, aparece en *Niebla* y *Cemento* variado y con sentido innovador. Algunos ejemplos de ello:

- Primer compás está acentuado 3-3-2. Segundo y tercer compás usa la célula de dos compases 3-3-3-3-2-2. Ambos gestos son *piazzolleanos* —tal como se estableció previamente en otros análisis de esta tesis—.

- Desde el compás 9 al 14 es todo 3-3-2. Este gesto melódico y rítmico vuelve a presentarse durante toda la obra.
- En la sección que comienza en compás 42, que en el cuadro denominamos “tema en cuartas sobre pedal”, también está presente la acentuación 3-3-2 en los bajos. Lo interesante es que a veces se omite la última negra del compás y la mano derecha va desplazando la acentuación ligando algunas corcheas.
- En la zona de 5/4 que comienza en el compás 66 tenemos un desarrollo que no está en Piazzolla: un 3-3-2-2 que desemboca en un 3-3-2 en 4/4 con los bajos de la yumba.
- El 11/8 que comienza en el compás 74 es toda una novedad, su acentuación es 3-3-3-2.
- A partir del compás 78 se registra un 3-3-3-3-2-2 —célula de dos compases— acompañado por la yumba en la mano izquierda.
- La agrupación de corcheas en 3/4 de a tres es también una variante que Piazzolla suele escribir en 6/8.
- En los compases 91-92 y 94-95 vuelve a la célula 3-3-3-3-2-2.
- Entre los compases 165 y 170, Herrerías vuelve a sorprender rítmicamente con una célula de dos compases 5/8 y 4/8, que arman una interesante figura de 3-2-2-2.

El compás de 7/8 insertado en la melodía principal es también un recurso novedoso que corta la cuadratura del tango produciendo un efecto original. Con respecto a las alturas, pueden observarse los siguientes procedimientos:

- En el primer compás, la melodía en Fa del saxofón y la mano derecha piano —con las cuartas sucesivas ya mencionadas— tiene un contrapunto de primera especie por movimiento contrario en la mano izquierda.
- En los dos compases siguientes, las cuartas invertidas ya mencionadas siguen acompañadas por el contrapunto de primera especie, esta vez son cuatro arpeggios mayores que descienden por semitonos —Eb, D, Db y C—.
- En el tema principal, a partir de compás 5, tanto el bajo como la melodía emplean el modo de Sol disminuido 7ma —semitono-tono— cuyas notas

son: sol, lab, sib, si, do#, re, mi, fa. Esta armonía se retoma del compás 15 al 19.

- Compases 9 y 10, sobre el bajo tónica – dominante sol-re Herrerías superpone armonía de La menor, Sol menor y Fa menor desembocando en un poliacorde de Mib menor sobre Reb menor. En los compases siguientes se transporta lo mismo una cuarta ascendente —do y sol en la mano izquierda—.
- Compases 13 y 14 acorde de Sol b Mayor con bajo en sol natural.
- Del compás 20 al 22, la armonía cromática-atonal del piano desciende por semitonos en mano derecha y bajos. Sin embargo, una voz interna realiza un dibujo ascendente.
- A partir del compás 42, podría considerarse un entorno tonal de Lab menor antiguo con el re natural agregado, dicha nota parece una “nota blues” pero en ese contexto no se percibe como tal. La misma relación se presenta un semitono ascendente —La menor antiguo + re#— a partir del compás 46.
- En los compases 54, 55 y 56 se observa un desplazamiento cromático descendente de acordes de la misma especie —1,3,7 del modo mixolidio—.
- A partir del 5/4 del compás 66 se forman armonías de Mi menor —con o sin 5ta disminuida—, Fa# menor y Sol menor.
- En el compás 102 sobre el pedal de si, se suceden las triadas menores Bm, Abm, Fm y Dm —triadas menores a distancia de terceras menores—
.
- La armonía del Adagio, por contraste, es tonal y presenta algunos enlaces estándares. El cifrado de los primeros ocho compases es: Ebm7, F/Eb, Ebm7, F/Eb, Dm7 G7, E/G# A2/C#, Cm7 F7, D/F#. G2/B. A simple vista vemos F/Eb como dominante sustituto de Dm7, luego II V de Do mayor, I⁶ IV⁶ de Mi Mayor y lo mismo en otras tonalidades.
- Como todo tango que se precie de tal, termina con un enlace V I. Pero Herrerías lo hace de un modo muy sofisticado. El dominante son las notas do-fa-si (cuarta justa y cuarta aumentada) y la tónica un unísono de Fa.

Como queda demostrado en este análisis, la música de Mario Herrerías tiene altísima calidad compositiva. Lamentablemente falleció hace pocos años, seguiremos descubriendo sus composiciones⁷².

5.2.7 Diego Schissi: *Astor, de pibe*

Discípulo de Manolo Juárez y formado jazzísticamente en los Estados Unidos, luego de su paso por el Quinteto Urbano, Schissi forma su quinteto de tango donde desarrolla un universo compositivo con sonoridad argentina de gran originalidad. Es otro importante referente del tango contemporáneo.

Para este análisis musical se seleccionó una de sus composiciones más célebres: *Astor de pibe*⁷³. La partitura para bandoneón y piano tiene la ventaja de la reducción de todas las voces que facilita la comprensión. Algunos efectos que realizan los músicos en los videos citados no están en la partitura.

Figura 74

Schissi – Astor de pibe

A	a	1 – 20	Tema principal Mib Mayor
	a ¹	21 – 37	Tema variado
	b	38 – 55	2da Sección arranca en Do menor
	c	56 – 71	3ra sección arranca en Si menor
	a ²	72 – 97	Tema variado arranca en Sib mayor
	a ³	98 – 130	Tema variado arranca en Sol mayor
	d	131 – 134	Puente en Sol menor
	a ⁴	135 – 146	Gestos del tema y el puente en Sol menor
B	e	147 – 186	Desarrollo
A	a ¹ b c	22 – 62	Reexposición

⁷³ Video en vivo del Diego Schissi Quinteto haciendo Astor de Pibe

<https://www.youtube.com/watch?v=37oNH-ZyS0s> (Hermano Perro producciones, 2013).

Versión en dúo <https://www.youtube.com/watch?v=7XmTW-jBw0Y> (Schissi, 2012).

	a ⁵	187 – 223	Coda: Tema con acompañamiento más denso
	f	224 – 228	Final con tresillos de corchea y negra

Schissi logra en esta composición una forma cíclica, volviendo y desarrollando el motivo principal, incorpora nuevos gestos melódicos y armónicos de a poco, dando una característica a cada sección. La parte B, el *desarrollo*, está pensada con elementos ya expuestos presentados con más densidad. Un recurso formal interesante es adelantar un gesto melódico que desarrolla en la sección siguiente.

El ritmo del acompañamiento es, en muchos casos, 3-2-3, logrando una milonga que suena muy original. Otro gesto rítmico interesante es el adelanto de la primera nota del motivo una corchea o una negra. En algunos casos, la milonga se *endereza* y pasa a sonar tradicional —compás 38 al 43—, aunque rápidamente Schissi introduce algún acento en un lugar inesperado y se renueva el interés.

El motivo del tema principal es de dos compases, construido con el arpeggio de Mib mayor y el de Sol 7ma. sin la tercera —III dominante—. Las notas de acompañamiento de la mano izquierda son muy importantes, rítmicamente describen el 3-2-3 ya mencionado; sobre Mib mayor tocan 1, 4, 5 y sobre el Sol mixolidio 3, 4, 5. La última nota de cada compás es la primera del que sigue. El motivo se repite ocho compases de manera minimalista.

- En el compás 10 cambia el motivo melódico, la armonía y los acompañamientos de la mano izquierda. Como variante, la mano izquierda hace 3-3-2 en los compases 10 y 12 y en los otros compases desarrolla nuevas células rítmicas afines a lo expuesto. Armónicamente el G7 finalmente resuelve en Cm. La secuencia de acordes que pueden deducirse de ambas voces hasta terminar la sección es: Cm, G7#9/B, Bb7, F7#9/A, Db/Ab, C, E7b5/G#, Em6/G, D7b5/F#, Dm6/F, C7b5/E, Bb7. Schissi realiza dos secuenciaciones en esta sección: Compases 10-11 = 12-13 = 14 y en el compás 15 corta la secuencia melódica.
- Compases 16 = 17-18 = 19-20. Se consigna de este modo porque los compases 16, 18 y 20 son similares.

En la nueva sección (a¹) continúa la textura a dos voces, comienza con el tema principal y hace desarrollos secuenciales similares a los de la sección anterior, con gestos melódicos afines. En el último compás adelanta un gesto rítmico novedoso que es empleado en la sección siguiente.

La sección b cambia la textura. La melodía es reforzada en octavas y el acompañamiento de piano con bajos y acordes. Comienza en la tonalidad de Do menor —relativa de la tonalidad principal— con bajada cromática en la armonía y giros decididamente tangueros. En la anacrusa del compás 42, Schissi sorprende con armonía de Si Mayor y, en ese compás y el siguiente, incorpora un nuevo gesto melódico —segundas descendentes y notas repetidas— que más adelante retoma. En el compás 55 vuelve a adelantar la idea de la sección siguiente.

En la sección c retoma la textura a dos voces y sostiene el mismo gesto melódico cambiando ligeramente la armonía. A partir del compás 67, combina el nuevo gesto con el arpeggio del motivo principal desplazando los acentos. La sección termina con un contrapunto de primera especie donde la voz grave tiene líneas cromáticas con crescendo hacia fortísimo.

Se retoma el tema principal en Sib Mayor en el compás 73, esta vez con comentarios de notas largas en el bandoneón y un desarrollo basado completamente en el motivo. Con ligeros cambios de notas dentro de la estructura a dos voces, Schissi logra describir cambios armónicos tonales sin modificar el ritmo, resultando por momentos como un acompañamiento del canto del bandoneón con notas largas.

La sección a³ comienza con el tema principal en Sol Mayor, rápidamente hace un nuevo desarrollo esta vez incorpora otros gestos melódicos ya empleados. Aquí el bandoneón toca los bajos y el piano trabaja a dos voces, con lo cual se agrega una voz más a la textura. La sección desemboca en *forte* con el gesto de segundas descendentes y notas repetidas de la parte b. Termina con el tema en solo de bandoneón y un solo de piano para ir a Sol menor.

El puente en Sol menor tiene la textura de melodía de bandoneón acompañada por el piano con bajos y acordes en la mano derecha. En la sección a⁴ alterna estructuras a tres voces con acompañamiento del piano y melodía del bandoneón. En el compás 147 Schissi desarrolla todos los elementos citados de

manera menos orgánica, superponiendo ideas y gestos ya transitados mostrándolos sorprendentemente con nuevos recursos para ir a una reexposición textual.

En la coda el tema principal vuelve a aparecer en todo su esplendor acompañado por el piano con bajos y acordes en la mano derecha, la novedad armónica es que cambia el III dominante por el VI grado menor. Al sostener un acorde de registración fija lab-sib-mib en la mano derecha se forman varias armonías diatónicas. La salida del ritornelo —compás 191— es a armonía de Do menor con interesantes derivaciones y podría cifrarse del siguiente modo: Cm, Cmmaj7/B, Cm/Bb, Am7b5 D/F#, Dbmaj7/Ab, Cmaj7/G, D7sus/F#. El tipo de *voicings* empleados en los acordes genera ambigüedades, como este último acorde suspendido con la tercera en el bajo que dan una sonoridad original.

Para la sección liquidativa recurre al gesto de segundas descendentes y nota repetida. Vuelve al tema y la obra termina con tresillos de corchea virtuosísticos que son una completa novedad rítmica, y tresillos de negra que habían aparecido solo una vez, en el compás 153. La armonía de la sección final, a partir del compás 209, es diatónica —cambiando el espíritu del segundo acorde del motivo—, excepto la nota si natural de los compases finales.

Schissi es un gran compositor con un profundo dominio de los recursos académicos. Su paso por la música popular y el interés en las técnicas de la música contemporánea dan a su estilo total actualidad.

5.2.8 Carlos Aguirre: *Imágenes*

Otro cabal representante de la música de convergencia argentina, con una producción que incluye desde canciones, arreglos, obras para piano solo hasta música de cámara para guitarra, es el entrerriano Carlos Aguirre.

Se eligió la suite para guitarra sola *Imágenes* que el concertista Eduardo Isaac ha difundido en el mundo entero. La obra tiene cinco movimientos en sintonía con sonoridades de la música argentina.

Figura 75

Aguirre – Imágenes – Al viento

	intro	1 – 8	Si frigio + 3ra mayor
A	a	9 – 23	Tema Mi menor

	a ¹	24 – 38	Tema variado
	b	39 – 48	Puente modulante
B	c	49 – 70	Segundo tema. La menor
	c ¹	71 - 104	Segundo tema ampliado. Termina sección con introducción
A	a ²	105 – 116	Tema evocativo
	a ³	117 - 120	Coda con la cabeza del tema

La primera pieza *Al viento* ⁷⁴ está escrita en compás de 6/8. En algunos compases se insinúa la birritmia folklórica en la notación —12, 27, 47, 48—. Otro gesto típico de la música argentina, en especial del litoral, es la corchea *adelantada* que en este número está presente de distintas maneras:

- Acorde de seis notas, corchea ligada a blanca con punto del compás siguiente. (Ej. compás 8).
- Bajo adelantado. Las demás voces tocan corcheas haciendo silencio en la primera. (Ej. Compás 24).
- Acorde de al menos cuatro notas ligado a primera corchea del compás siguiente. (Ej. Compases 30 y 31).
- Acorde de al menos cuatro notas ligado a primera corchea del compás siguiente, pero el bajo toca la tierra —*downbeat*—. (Ej. Compás 38).
- Nota adelantada sólo en la voz superior. (Ej. compás 46).
- Nota adelantada sólo en la voz superior indicada con la ligadura “*lasciar vibrare*”. (Ej. compases 79 al 95).

La forma es A B A, cada tema tiene un extenso desarrollo aprovechando al máximo las posibilidades armónicas del instrumento dentro de un concepto general tonal. Las texturas y recursos guitarrísticos son variados:

- Arpeggios quebrados con el bajo sonando como nota larga (Intro).
- Melodía en 6tas + bajo (Ej. Compás 9).
- Acordes plaqué + bajo (Ej. Compás 12).
- Acorde en la última nota del arpeggio (Ej. Compás 15).

⁷⁴ Versión del concertista César Quevedo <https://www.youtube.com/watch?v=qkaXaAGHZd8>
(Quevedo Barrero, 2017)

- Melodía acompañada por acordes + bajo (Ej. Compás 17).
- Melodía sin bajo (Ej. Compás 22).
- Acordes + bajo sin melodía (Ej. Compás 42).
- Melodía en los bajos + acordes en las voces superiores (Ej. Compás 49).
- Melodía en una voz intermedia (Ej. Compás 63).
- Contrapunto de primera especie melodía y bajo (Ej. Compás 74).

La obra empieza con el modo Si frigio, en algunos casos agrega la 3ra mayor —Introducción, compases 20, 21, 35, 36, 103, 104— y lo transforma en dominante de Mi. El tema arranca en Mi menor eólico o dórico —sólo en el último compás de la pieza emplea el do#— y luego visita distintas tonalidades vecinas con II V -que pueden resolver o no- y con enlaces V I de distintas tonalidades. Un recurso que aparece varias veces es alterar a la manera jazzística estos grados. A continuación, transcribimos el cifrado del tema a donde se observan claramente dichos recursos: Em7, %, C#m7b5, F#7, Bm7, F#7#9/A#, G#m7b5, %, A9sus A13, Dmaj7#5, G, C/B -Si frigio-, F/B. La subdivisión ternaria casi constante da a este número la característica de un preludio.

Figura 76

Aguirre – Imágenes – Danza de las manos

A	a	1 – 9	Tema principal en mi Mayor
	a ¹	10 – 18	Tema con ligera variante al final
B	b	19 – 27	Parte b con modulación a La menor
	c	28 – 38	Sección arpeggios iniciando en Do# menor antiguo
	d	39 – 59	Mudanzas con más densidad
A	a ²	60 – 70	Cabeza del Tema principal y nueva variación
	a ¹	71 – 76	Repetición literal menos último acorde
	a ³	77 – 81	Coda con gesto temático

La *Danza de las manos* está basada en una danza de los pies: el malambo. El compositor cuenta en la edición original que intenta reflejar las *mudanzas* o variaciones espontáneas de los bailarines al zapatear⁷⁵.

Uno de los lugares comunes del malambo es el enlace IV V I, triadas mayores en posición fundamental, de hecho, en el final de la pieza lo toca de esa manera alterando sólo el primer grado al final. Aguirre toma esa idea con distintas variantes armónicas y empleando inversiones. De entrada, la primera armonía es un poliacorde de Si Mayor sobre La Mayor, que por las notas que tiene podría cifrarse A2(#11) que va a un IV grado y resuelve en I grado en primera inversión.

A las figuras rítmicas folklóricas de la pieza anterior, el compositor suma el uso de cuatrillos y quintillos, las texturas son muy similares.

La forma es también A B A, el tema principal repetido y desarrollado ambas veces, encabeza y cierra la pieza. La parte B es muy variada armónica y prácticamente no tiene un motivo temático. Para dar cuenta de la riqueza armónica de este malambo transcribimos el cifrado de la sección d: Ab69, %, %, Dm7b5 G7#5, G#m7b5 C#13, F#maj7b5, F#m7 B7sus, E, F#/A# F#m/A, G#m Gmaj7, F#7, E, A B, E, C#m6/E Am7/E, E, %, B Am2, Gmaj9 G2/B, Emaj7b5b9.

Se puede apreciar que el compositor emplea II V de varias tonalidades, inversiones y alteración de acordes, en particular la sonoridad de 7ma mayor y 5ta disminuida sobre una tónica mayor. Si se compara este número con los malambos de Ginastera, se encuentra, sobre todo, más interés rítmico, y un notable avance en la escritura de las figuras que los músicos populares realizan intuitivamente. Carlos Aguirre, como Guastavino, no recurre a las corrientes seriales y atonales del siglo XX; pero en el alto grado de desarrollo armónico está presente la manera de pensar de otra importante corriente de la música popular de nuestros tiempos: el Jazz.

Figura 77

Aguirre – Imágenes – Romanza

A	a	1 – 8	Tema principal

⁷⁵ Versión de José Luis Gallo Arias: <https://www.youtube.com/watch?v=FStvalk5MG0> (Gallo Arias, 2016).

	a ¹	9 - 16	Tema principal variado
B	b	17 – 24	Parte b sin semicorcheas
	c	25 – 39	Parte c (empieza en Sol menor)
A	a ²	40 - 48	Tema para final

En la *Romanza* la obra sigue explorando el compás folklórico de 6/8 en un tempo más lento que las piezas anteriores. El gesto de cuatro semicorcheas al final del compás, se encuentra en géneros folklóricos como la chaya y la cueca norteña, aunque en este contexto el solista de guitarra aprovecha para frasear, sin tocar esta figura de forma estricta⁷⁶.

Este movimiento permite al intérprete una actitud lírica, tanto en la melodía como en el acompañamiento, así como un tempo *rubato*.

La estructura es similar a las piezas anteriores y en las secciones b y c insinúa nuevamente en la escritura la birritmia, invitando a pensar en tres negras por compás. El tipo de armonía es muy similar en recursos también, el tempo más lento ayuda a disfrutar mejor los cambios verticales de alturas. Por ejemplo, la armonía de la sección b tiene el siguiente cifrado: Gm2/Bb, Bbo, D/A Dm, Db/Ab, Em7, A9sus A13b9, D#11; toda armonía que es pariente de Re Mayor con cambio de modo —Sol menor— y alguna *sorpres*a cromática —Db/Ab que también es de algún modo un cambio de modo del VII grado—.

Una de las maneras recurrentes que utiliza Aguirre para enriquecer la armonía, es el uso de los grados de la tonalidad paralela menor, normalmente de la escala menor antigua o modo eólico, por ello la secuencia armónica del párrafo anterior comienza con Sol menor —IV grado de Re menor—. El plan general de los cinco movimientos contempla dos números en tempo ternario folklórico movido, el tercero en medio tiempo folklórico, el cuarto lento meditativo y el quinto en tempo movido binario.

En el segundo número —malambo— y en el quinto —candombe—, Aguirre elije ilustrar al intérprete con un género determinado en la partitura. Los demás movimientos también tienen rasgos de la música popular argentina de manera menos explícita. En este sentido, se halla otra similitud con la música de Carlos

⁷⁶ Versión de Eduardo Isaac <https://www.youtube.com/watch?v=SnESTghqfis> (Ciquel, 2007)

Guastavino. No es necesario especificar un género folklórico para tomar elementos compositivos determinados. Por otro lado, la mayoría de las danzas folklóricas tienen una coreografía basada en una estructura de compases y frases muy determinada a la que el compositor puede no querer ceñirse. En la música de cámara y sinfónica académico-popular de Argentina no suele tenerse en cuenta la cantidad de compases de las danzas tradicionales.

Figura 78

Aguirre – Imágenes – *La calma*

	intro	1 – 8	Ostinato sin y con bajos
A	a	9 – 25	Tema principal
	a ¹	26 – 48	Sección modulante con acordes, sigue ostinato y melodía
	<i>outro</i>	49 – 60	Textura inicial ostinato con bajos y acorde final

Como se ha observado en muchas de las obras analizadas, el 3-3-2 está muy presente en la música del Río de la Plata y alrededores. Los compositores han encontrado modos muy originales de variar esta célula rítmica repitiendo o restando grupos y utilizando métricas impares.

Dentro de la música del litoral argentino —provincias de Formosa, Chaco, Misiones, Corrientes, Entre Ríos y Santa Fe—, el género *rasguido doble* que se suele interpretar en acordeón y guitarra, tiene también una acentuación 3-3-2; suena distinto al tango y la milonga por la manera de marcarlo y la instrumentación.

En *La calma*, Aguirre hace ocho grupos de tres corcheas (sin intercalar grupos de dos) que entran en tres compases de 2/2. Es una manera sutil de recrear los gestos de nuestra música con el espíritu casi opuesto al *rasguido doble*, dentro de una atmósfera *largo, estático con espacio*⁷⁷.

⁷⁷ Versión de Cesar Quevedo Barrero <https://www.youtube.com/watch?v=SXK9WNrgUkw> (Quevedo Barrero, 2020).

A partir del compás 10 comienzan desplazamientos de corcheas y los grupos de tres pueden aparecer en distintos lugares del compás. Aguirre aprovecha la idea principal minimalista para generar distintas texturas:

- Ostinato en grupos de tres solo (Ej. Compás1)
- Ostinato + bajos (Ej. Compás 5)
- Melodía + ostinato + bajos (Ej. Compás 9)
- Melodía + ostinato desarrollado en registro grave (Ej. Compás 14)
- Acorde adelantado + Melodía + ostinato + bajos (Ej. Compás 25)
- Acorde final (Ej. Compás 60)

En cuanto a la forma, es prácticamente un preludio, ya que las corcheas del ostinato le dan continuidad constante, incluso en la sección de más desarrollo armónico. Si bien hay una melodía, no se perciben cambios de sección o nuevos motivos. Lo fundamental son las variaciones en la textura que junto con la armonía sostienen el interés de la pieza. Llamamos *outro* —del inglés *out*— a la sección final porque es similar en textura a la intro.

Hasta el compás 12, es todo diatónico en Do Mayor. El uso de la 7ma. Mayor y la 9na. colorean esa sección. En los compases 13 y 14 Aguirre introduce en el bajo notas de Do frigio con diseños en quintas, compases 15 al 20 vuelve a armonía de Do mayor, compases 21 y 22 son similares a 13 y 14.

Luego de una sonoridad pentatónica en el *elevare* de 25, pasa a Mi Mayor, es un cambio de modo del III grado o la mediantes superior mayor, sostiene esta armonía por tres compases. En el *elevare* de 28 vuelve a Do Mayor y nuevamente tres compases después va a La Mayor, en este caso es un cambio de modo del VI grado o la mediantes inferior mayor. En los compases siguientes pasa por armonía de Sol # menor y Do # menor. En el *elevare* de compás 35 hace armonía de Re mayor para desembocar en Sol mayor, previo paso por el acorde de 7ma mayor y 5ta aumentada que Aguirre utiliza en todas las piezas.

Aguirre se queda en Sol Mayor hasta el final de la pieza, todas las armonías pueden ser entendidas dentro de esta tonalidad. En el compás 46 pasa por las quintas a partir de Mib que es dominante sustituto del V grado del compás siguiente. En el compás 49, resuelve en Sol Mayor, el gesto del comienzo en Do mayor, suena ahora como un IV grado. Termina en el acorde de I grado con la 9na agregada.

Para la pieza que cierra este ciclo, el compositor recomienda familiarizarse con las figuras que hacen los tambores de la *cuerda de candombe*: *chico*, *repique* y *piano*. Al comienzo de la partitura hay una referencia básica que el intérprete puede profundizar consultando otras bibliografías sobre el tema.

Todas las rítmicas están basadas en este género oriundo del Uruguay con gran difusión en toda la zona del Río de la Plata. La misma pieza tiene distintas versiones, en la versión que Aguirre hace con su grupo —piano, guitarra, percusión y contrabajo—, agrega algunas secciones o abre ritornelos para la improvisación.

*Rumor de tambores*⁷⁸ es el número que más desarrollo tiene del álbum, armónicamente presenta recursos que no están en las piezas anteriores.

Figura 79

Aguirre – Imágenes – *Rumor de tambores*

A	a	1 – 19	Primer tema Do # menor
	a ¹	20 – 31	Variación primer tema
	a ²	32 - 52	2da Variación primer tema (arranca con menos densidad).
B	b	53 – 73	Segundo tema empieza en Reb Lidio
C	a ³	74 – 125	3ra variación empieza en poliacorde C/Db. Vuelve a Mi Mayor
D	c	126 - 165	Sección final

La estructura es casi monotemática, ya que la continuidad de corcheas que imita al tambor chico prácticamente no para *da capo* al *fine*. De todos modos, si se observa la versión para el grupo, el gesto de tres corcheas al final del compás y las frases del compás 12 y 19 están asignadas al piano como melodía, por eso se consignó en la Figura 79 esa sección como primer tema.

Asimismo, se aprecia que el gesto inicial (apoyatura cromática sobre el arpeggio de C#m7) tiene más relevancia que un simple acompañamiento o

⁷⁸ Versión del Carlos Aguirre grupo <https://www.youtube.com/watch?v=afjOpKNsm8Y> (Colectivo Rutemberg, 2018). Versión guitarra sola de Martín Fedyna <https://www.youtube.com/watch?v=GqEBvgqLLP4> (Fedyna, 2018)

introducción. En la versión de guitarra sola Aguirre sintetiza la línea de la guitarra y la del piano del arreglo grupal, cuando una línea reemplaza a la otra ambas parecen seguir sonando. Esta estructura que tiene armadura de clave de Do# menor mantiene un diseño similar toda la sección.

Según lo expuesto en el párrafo anterior, consideramos desde el comienzo hasta el compás 52 como parte A. En el compás 53 pone armadura de clave neutral y trabaja con el modo de Reb Lidio. La idea de esta sección b no es muy distinta a la anterior, sin embargo, puede observarse que señala con símbolo de *portato* lo que considera la melodía. La nota repetida de a dos es otra novedad de esta sección, los grupos de tres corcheas ya estaban presentes en la sección anterior.

La parte C está interpretada en un tempo bastante más lento en la versión grupal. En la partitura para guitarra sola no se indica cambio de tempo. En el cuadro consignamos esta sección como a³ porque los gestos melódicos son similares al tema a, esta sección tiene un extenso desarrollo armónico de más de 50 compases que conduce nuevamente a Do# menor, la tonalidad principal.

Si bien comienza, en tempo primo, con el mismo gesto de la sección A, se consigna la sección final con la letra D porque luego del breve recuerdo de ese motivo, expone todas ideas nuevas basadas en los tambores del candombe. La tonalidad de Do # menor y las corcheas casi permanentes mantienen la cohesión discursiva.

El plan armónico de todo el movimiento es muy interesante y extenso. Algunos aspectos destacables son:

- El la# del primer motivo melódico puede pensarse como apoyatura cromática de la 7ma del acorde o como la sexta nota del modo dórico.
- Del mismo modo, el sol natural del compás 11 puede considerarse una apoyatura sobre la quinta del acorde, la 11na sostenida (nada habitual en un acorde m7) o un cambio al acorde disminuido.
- Las cuartas justas mi-la-re-sol y fa#-si-mi-la (compás 16) están todas inscriptas en la escala de Sol Mayor que funciona como dominante sustituto del acorde que sigue F#m11.

- Los acordes del compás 19 están formados mayormente por cuartas: Dmaj7b5 (re-sol#-do#-fa#), Cmaj7b5 (do-fa#-si-mi), G#b6b9no3 (sol#-mi-la-re#)
- Si bien no están la 3ra y la 7ma del acorde, en el compás 51 las notas re-la-si-sol# conforman la sonoridad de D13#11 que funciona como dominante sustituto de Reb lidio de la nueva sección.
- Las notas de los compases 63 y 64 corresponden al modo Fa lidio dominante b6.
- Los grupos de tres corcheas de los compases 66 al 69 están pensados como un bajo y dos sextas, en alguna de las dos sextas se forma una triada menor o mayor con el bajo.
- Los *ritornelli* de 98 a 103 forma armonía de Mi lidio.
- Sobre el final de la obra vuelven a aparecer cuartas ajenas al modo de Do# dórico sobre la tónica haciendo las figuras del tambor piano: do-fa-sib (compás 146) y la-re-mi (compás 151).
- En los compases 160 y 161 toca armonía de dominante: G#7b5.
- Al final como armonía de dominante hace E7/G# y resuelve en Bmaj7/C#, armonía de tónica con todas las extensiones naturales.

Las *Imágenes* para guitarra sola de Carlos Aguirre son un excelente ejemplo de convergencia entre lo popular y lo académico, ya que es música para guitarra escrita con alto nivel compositivo, que requiere de intérpretes con conocimiento de los géneros folklóricos.

Con esta obra se concluye el análisis de trabajos de compositores de convergencia de la Argentina que describe un orden histórico ininterrumpido.

5.3 Vigencia de lo académico-popular en Latinoamérica. Conclusiones

En las historias de vida de los compositores latinoamericanos suelen encontrarse recorridos y experiencias de trabajo relacionadas con la música popular. Indagando en la biografía de los dos compositores brasileños, cuyas obras se han analizado para esta tesis, surgen claras interrelaciones entre la tradición oral y la escrita.

En el caso de Villa-Lobos, Gerard Behague señala cómo la música popular fue cautivándolo en su juventud:

Las principales circunstancias de la vida de Villa-Lobos que merecen consideración son su infancia en Río de Janeiro y el importante papel de su padre, Raúl, en su formación musical temprana, su atracción por una experiencia con los *chorões* (músicos populares en el Río del cambio al siglo XX), y sus diversos viajes a las provincias... los primeros géneros de música popular en desarrollarse fueron el *maxixe*, el *tango brasileiro*, el *choro*, el *samba* y la siempre presente canción sentimental de amor conocida como *modinha*. Como ávido y astuto oyente, Villa-Lobos aprovechó la creciente y diversificada escena musical urbana... Fue la música popular de ese período que cautivó al joven Villa-Lobos y ejerció una duradera influencia en él y su música... Como guitarrista-chorão no hay duda de que esta experiencia de primera mano representó una verdadera educación musical, y una afinidad estética que se mantuvo fuerte durante toda su edad adulta (Béhague, 1994, págs. 3-4)⁷⁹.

La biografía de Gnattali cuenta que, entre 1925 y 1930, el objetivo del compositor era ser concertista de piano, pero “para garantizar la supervivencia en Rio de Janeiro, el concertista tocaba en bailes, casinos y operetas” (Barbosa & Devos, 1984, pág. 22). Asimismo, está documentado que para el programa “Un millón de melodías” (1943-1956) Gnattali escribía nueve arreglos de música popular por semana. Con respecto a la dicotomía entre las distintas tradiciones, el compositor afirmaba: “Amo la música popular, pero si pudiese trabajaría exclusivamente sobre la música erudita” (Barbosa & Devos, 1984, pág. 62).

Analizando esta cuestión profesional en los compositores argentinos, se observa que la corriente denominada nacionalista no trabajaba en espacios relacionados con la música popular. Los gestos musicales provenientes de las distintas regiones de nuestro país eran asimilados y recreados sin que existiera una praxis interpretativa en dicho campo. Está claro que hay elementos del folklore en la obra de Alberto Williams, pero tanto su formación como la práctica musical es en ámbitos referidos a la tradición académica.

⁷⁹ Traducción propia del inglés.

A partir de Astor Piazzolla cambia el paradigma, él trabajaba en orquestas de tango como bandoneonista y arreglador, y paralelamente estudiaba composición y orquestación académicamente con Alberto Ginastera. Los compositores incluidos en el punto anterior que sucedieron a Piazzolla —Herrerías, Schissi y Carlos Aguirre— tienen una extensa carrera en la música popular, así como un espacio ganado en el circuito de cámara y sinfónico.

La creciente depuración escrita del lenguaje oral que se observa en las partituras es fruto de este devenir histórico. El compositor que se formó tocando música popular está más interesado por reflejar en la partitura, de manera fidedigna, los detalles de notación rítmica y articulación. Por tal motivo, del análisis musical de las obras surge una constante evolución del discurso musical tanto en el sentido armónico y contrapuntístico como en el rítmico, acentos y agógicas.

En la música de cámara y sinfónica que abreva en la tradición oral, la sección rítmica puede estar presente o no, los acompañamientos aparecen explícitos, sugeridos o insinuados. No siempre está la percusión marcando con precisión un patrón rítmico, pero en alguna de las partes instrumentales la pulsación y las características de determinado género afloran indefectiblemente.

En suma, se considera que la corriente compositiva académico-popular o de convergencia tiene permanente vigencia en Latinoamérica y no corresponde circunscribirla a la primera mitad del siglo XX —nacionalismos—. Cada compositor encuentra una voz propia empleando los materiales sonoros a su modo. El presente trabajo de investigación establece dicha corriente como un recurso estético que emana de la necesidad de mostrar la propia identidad.

Bibliografía

- Acqua Records. (19 de Octubre de 2013). Valentin Surif - Alberto Williams - El rancho abandonado. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=fhvnDUVfOFc>
- Ad Libitum Ensamble. (6 de Septiembre de 2022). Suite Argentina, de Horacio Salgán. Ayelén Hachur y Jazmín Tiscornia. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=NOF7klQceM0>
- Aguirre, C. (29 de Mayo de 2020). 01 Pampa (Carlos Aguirre) Álbum "Caminos". Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=towULQmwfPs>
- Aharonián, C. (2012). *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Tacuabé.
- Aretz, I. (2004). *América Latina en su música*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Azzi, S. (2018). *Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Ateneo.
- Baña, M. (2012). La recepción de Franz Liszt en Rusia: entre los mitos stasovianos y las composiciones modernistas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*(26). Obtenido de <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1143/1/recepcion-franz-liszt-rusia-bana.pdf>
- Barbosa, V., & Devos, A. M. (1984). *Radamés Gnattali. O eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Bärenreiter. (2010). *Glazunov. Concerto in E-flat major, for Alto Saxophone and String Orchestra, op. 109, Piano Reduction*. Berlin: Bärenreiter.
- Bartók, B. (1981). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Editores.
- Béhague, G. (1994). *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. Austin: Institute of Latin American Studies.
- Belcastro, L. (2014). *Diario Sudamericano. Viaje entre ritos, música y naturaleza*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Bruce, D. (12 de Octubre de 2018). The Mystery at the Heart of Flamenco. David Bruce Composer. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=XYgTkW4WK80>
- (3 de Marzo de 2018). Why is there no Saxophone in the Orchestra? Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=BsfPS7pXg1E>
- Bruno-Videla, L. (1 de Marzo de 2018). Pequeña suite argentina, Op.90 (1932). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=lc3MINBKoN8>

- Burucuá, O. (2018). *Los sonidos del Cuchi*. Buenos Aires: Tersites .
- Carpentier, A. (1985). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz, *América Latina en su música* (págs. 7-19). Colombia: Siglo XXI Editores.
- CCK. (13 de Noviembre de 2015). Lilian Saba y Marcelo Chiodi: Malambo libre. La Ballena Azul. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=Ju_Szbq-eol
- Cha, S. (11 de Agosto de 2020). Alexander Glazunov: Saxophone Concerto, Op. 109 (Rousseau, Kuentz). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=bh3O2UyH1iA>
- Chase, G. (1958). *Introducción a la musica americana contemporanea*. Buenos Aires: Nova.
- Ciquel. (15 de Noviembre de 2007). Eduardo Isaac - Romanza (Carlos Aguirre). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=SnESTqhqfis>
- Club Sirio Libanés de Buenos Aires. (3 de Septiembre de 2016). Trío Calzado - Linage - Ignignoli - Para los que no tienen nombre - Roque de Pedro. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=nFI_XTsRx3I
- Cmaj7. (19 de Mayo de 2015). Alberto Ginastera - Piano Sonata No. 1 (1952). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=hT3XiVsH64g>
- Colectivo Rutemberg. (22 de Agosto de 2018). Rumor de tambores. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=afjOpKNSm8Y>
- Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla. (11 de Marzo de 2021). Centenario Piazzolla 2021. Seis estudios tanguísticos #5. Prof. Jorge Retamoza. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=s8SU_zvGvSE
- Copland, A. (1995). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica de México.
- Cortázar, J. (1994). *Libro de Manuel*. México: Alfaguara.
- Corti, B. (2023). *Músicas negras. Cuerpos racializados y sensibilidades afroatlánticas en Buenos Aires*. Buenos Aires: Prometeo.
- de la Parra, A. (15 de Julio de 2015). Piazzolla, Guitarra, Bandoneón y Orquesta de Cuerdas-Alondra de la Parra & Orchestre de París. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Un9sXWWuChU>

- De La Vega, J. (23 de Octubre de 2012). Jorge De La Vega - Tormenta de Verano: Malambo (Mario Herrerias). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=91yxkQKVGew>
- Dominas, A. (14 de Mayo de 2013). Alberto Williams: Tercera Suite Argentina para Orquesta de Cuerdas a arco (1923). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iYKjscYZtvk>
- Draghi Lucero, J. (2014). *Cancionero Popular Cuyano*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- D'Rivera, P. (6 de Julio de 2011). Niebla Y Cemento. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=27xZyT2JAMo>
- El Cuatriyo. (14 de Agosto de 2019). Canción de cuna. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=-eYqMgXvzP4>
- Fandermole, J. (24 de Septiembre de 2010). Oración del Remanso. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=io9E5r9yKtc>
- Fedyna, M. (11 de Octubre de 2018). Rumor de tambores (Carlos Aguirre). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=GqEBvgqILP4>
- Fundación Violeta Parra. (2017). *Cancionero Popular Violeta Parra*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Fyrexianoff. (4 de Noviembre de 2021). Julian Aguirre - 5 Tristes for Piano. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iNwVu-EEVwl>
- Gallo Arias, J. L. (20 de Julio de 2016). Danza de las manos. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=FStvalk5MG0>
- Gerard, M. (1981). *Ibert*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gianopoulos, G. (21 de Abril de 2018). Jacques Ibert - Concertino da Camera for Alto Saxophone and Orchestra (1935) [Score-Video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=WAVX2WI-Gkc>
- Gómez, G. (29 de Junio de 2019). Canción de agua y viento. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=T44_jqve3XA
- González, J. P. (2012). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Harle, J. (2017). *The Saxophone: The Art and Science of Playing and Performing*. Londres: Faber & Faber.

- Hermano Perro producciones. (4 de Abril de 2013). Diego Schissi quinteto - Astor de pibe. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=37oNH-ZyS0s>
- Hermanos Ábalos. (1952). *Danzas y canciones regionales argentinas*. Buenos Aires: Editorial de los Hermanos Ábalos.
- Herrerías, M. (21 de Agosto de 2018). Tormenta de Verano. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=PuskRDHogSs>
- Herrerías, S. (17 de Mayo de 2021). Boomerang, Mario Herrerías. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8Nwsx03DAyM>
- Illari, B. (2011). *Domenico Zipoli: para una genealogía de la música latinoamericana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de la Américas.
- Ingham, R. (1998). *The Cambridge companion to the saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Katz, A. (1947). *Challenge to Musical Tradition: A New Concept of Tonality*. Nueva York: Putnam & Co.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Idea Books.
- Kuri, C. (2008). *Piazzolla. La música límite*. Buenos Aires: Corregidor.
- La Pichanga Música Chilena. (9 de Septiembre de 2011). Violeta Parra. Gracias a la vida. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=w67-hlaUSIs>
- Languido. (21 de Enero de 2023). Heitor Villa-Lobos: Fantasia for Soprano Saxophone, 3 Horns and String Orchestra (Rousseau). Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=txSb_cKXR_U
- Lerman, F. (Octubre de 2007). Borrando fronteras. música académica y popular para saxofón y piano compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004. *Tesis de Maestría*. Universidad Nacional de Cuyo. Obtenido de <https://fernandolerman.com.ar/trabajos-academicos>
- (14 de Febrero de 2015). F. Lerman: Preludio y fuga para los dos oliverios. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=4p05lcTKFg8>
- (28 de Junio de 2015). Ocho Cartas para Julio. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=WtbJuaCCD_g
- (30 de Diciembre de 2016). Cinco esquinas porteñas - Billinghamurst y Juncal. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=83-qUcYProE>

(30 de Diciembre de 2016). Cinco esquinas porteñas - Córdoba y Azcuénaga. Obtenido de

<https://www.youtube.com/watch?v=5OM5s3uCHjo>

(20 de Mayo de 2016). Estudio Tanguistico #4 - Piazzolla - Arr. F. Lerman. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=l7_bIKDopxE

(9 de Mayo de 2016). Gladiador Calchaqui - Tuyo, mío, nuestro. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=D5nmjbyYq3g>

(14 de Octubre de 2019). Niebla y cemento. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=feBpNO9XXto>

(7 de Enero de 2020). Dúo de Concierto #3 - 3.Pasacalle. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=RvT4UQd4vKM>

(13 de Mayo de 2020). El forastero - Guastavino Ahora. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=syoUieaPSVc>

(23 de Abril de 2020). Introduccion y allegro - Guastavino ahora. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=sw5C2008IFg>

(7 de Enero de 2020). Lerman: Dúo de Concierto #3 - 2.Canon tanguero. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=oTz2GiRgPcg>

(29 de Enero de 2020). Marc Scholten y la holando-argentina - Allegro norteño. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=c6F_RDPPok4

(4 de Marzo de 2021). V. Canción de cuna - A nuestros hijos. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=jgxaNknQzXE>

(29 de Septiembre de 2022). Canción de Cuna para Malvina e Itanu. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=rUb43Ii4SWA>

(29 de Septiembre de 2022). María La Grande. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=7yajgmDS6cM>

(22 de Noviembre de 2023). Fantasia norteña (estreno mundial). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=VJrdfG9ZxRg>

(13 de Julio de 2023). Huaino con acelere (Sonata para saxofón y piano). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=CRWDg5IkTys>

(13 de Julio de 2023). Reo y misterioso (Sonata para saxofón y piano). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=JiK5qJz7NVk>

- Lizeo Edt. (13 de Noviembre de 2022). Alberto Ginastera: Impresiones de la Puna para Flauta y Cuarteto de Cuerdas (1934) [VÍdeo-Score]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=J4X6k4M_N8g
- Londeix, J. M. (2000). Concertino Da Camera. En J. Umble, *Jean-Marie Londeix: Master of the Modern Saxophone* (págs. 241-247). Nueva York: Roncorp Publications.
- (2000). Concerto in Eb. En J. Umble, *Jean-Marie Londeix: Master of the Modern Saxophone* (págs. 233-236). Nueva York: Roncorp Publications.
- López Cano, R. (2012). Lo original es la versión. Covers, versiones y originales en la música popular urbana. *Artcultura*, 14(24), 81-98. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8368859>
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México.
- Mansilla, S. L. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Martínez, X., & Mardones, M. (2011). *Cajita de música argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Mauk, S. (1996). Villa-Lobos Fantasia for soprano saxophone.
- (1996). Glazunov's concerto for alto saxophone and string orchestra. *Saxophone Journal*.
- Méndez, L. (2019). *Somos Candombe*. Montevideo: Casa de la Cultura Afrouruguaya.
- Merenzon, A. (31 de Octubre de 2012). Niebla y Cemento by M. Herrerias Paquito D´Rivera, clarinete Andrea Merenzon , fagot. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=WmekjdlQfIU>
- Miranda, R., & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático. Secretaria de Relaciones Exteriores.
- Monk, B. (31 de Octubre de 2016). Bernardo Monk- Estudio 4 - Puglieseano. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=-T7T2DAEgRM>
- Noyes, J. (2007). La Rapsodia para Orquesta y Saxofón de Claude Debussy. *The Musical Quarterly*, 416-445.

- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ochoa, J. S., Pérez, J., & Ochoa, F. (2017). *El libro de las Cumbias Colombianas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. (2006). Heitor Villa-Lobos. Cinco conciertos para piano y orquesta. La Habana: Producciones Colibrí.
- Pagola, V. (2 de Enero de 2019). Chacarera (Carlos Aguirre) Virginia Pagola (guitarra). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=y0bBNknXBJo>
- Palomino, P. (2021). *La invención de la música latinoamericana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pavlotzky, A. (24 de Julio de 2020). Sinfonía Argentina - Juan José Castro - Orquesta Juvenil del Bicentenario. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=2AQaaMlr4bU>
- Pérez Bugallo, R. (2008). *El chamamé*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Pérez González, J. (2014). Mário de Andrade y Carlos Vega: el estudio de la música popular. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, XVIII(26), 38-62.
- Perriere, L. (31 de Enero de 2023). Gracias a la vida. Carlos Franzetti y su orquesta - 1985. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=qc8qHZuQsL8>
- Piston, W. (1984). *Orquestación*. Madrid: Real Musical.
- Power, R. (15 de Febrero de 2022). J.S Bach - Passacaglia in C Minor BWV 582 {arr. for piano by E. d'Albert} (Audio + Score). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=r5D6ccvmisw>
- Prodamus. (20 de Mayo de 2021). Roque de Pedro. Con Botas Viejas (Aire de Malambo para Piano a 4 Manos). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=m8NZNrN-oww>
- Quevedo Barrero, C. (8 de Febrero de 2017). Al viento. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=qkaXaAGHZd8>
- (28 de Julio de 2020). La calma - Carlos Aguirre. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=SXK9WNrgUkw>
- Retamoza, J. (19 de Enero de 2022). Suite del año de la Tanguedia Jorge Retamoza Cuarteto. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=9okeqQz7QM4>

- Rivas Pinto, A. (17 de Noviembre de 2020). Entongue - Fernando Lerman. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=cscd9IfV1EU>
- Rosen, C. (1998). *Formas de sonata*. Cooper: Span.
- (2010). *Formas de sonata*. Madrid: Idea Books.
- Rossi, P. (2019). *La guitarra en el folklore*. Buenos Aires: Tango sinfín.
- Rousseau, E. (1982). *Marcel Mule: Sa vie et le saxophone*. París: Alphonse Leduc.
- Sánchez, C. (9 de Octubre de 2016). Astor Piazzolla - Michelangelo 70. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=tfzcPJQ8DhQ>
- Sanz López, S. (2016). La familia del saxofón en el repertorio sinfónico del siglo XIX. *AV Notas: Revista de Investigación Musical*(1), 68-77. Obtenido de <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/14/11>
- Scaramouche Videos. (13 de Agosto de 2011). Natacha en Machu Picchu - El Cuatriyo. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=TsQbqY0Ua8g>
- Schissi, D. (20 de Julio de 2012). Astor de pibe - Dúo Diego Schissi / Santiago Segret. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=7XmTW-jBw0Y>
- Secretaría de Cultura de la Nación. (27 de Mayo de 2021). Cartas entre Andrés Chazarreta y Ricardo Rojas. Obtenido de <https://www.cultura.gob.ar/dia-nacional-del-foklorista-en-memoria-de-andres-chazarreta-patriarca--10553/>
- Sheet Saxophone Music. (25 de Noviembre de 2023). Concertino pour Saxophone and Orchestra-Radamés Gnattali. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=0VEK_E9feNk
- Sosa, M. (6 de Julio de 2016). Gracias a la vida. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=IDFuHhflHsw>
- (13 de Noviembre de 2019). Mercedes Sosa - La Tempranera (Audio). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=W4rcXJiyT0Q>
- Teatro Colón. (5 de Marzo de 2021). Piazzolla Sinfónico | Piazzolla 100 años. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iuUKMO9VXsM&t=1728s>
- Territorios Sonoros. (1 de Octubre de 2015). Edgardo Lanfré - Toques de Lonkomeo y Tema "Kultrum". Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=6h-dJRmwZGo&t=185s>

- The Orchard Enterprises. (27 de Marzo de 2020). Aire Criollo Nro. 1. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=SrpmpBdNU4w>
- TheSockPuppet. (1 de Marzo de 2021). Ginastera: Danzas Argentinas, Op. 2: I-III (Argerich). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=xeUVX6g2-BQ>
- Tomas, N. (13 de Enero de 2019). Horacio Salgan / Horacio Ferrer - Oratorio Carlos Gardel. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=pL78KK5P2Qs&t=204s>
- Tulio de Paula Pinto, M. (2005). O saxofone na música de Radamés Gnattali. UNIRIO. Obtenido de <https://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/marco-tulio-de-paula-pinto>
- Umble, J. (2000). *Jean-Marie Londeix-Master of the Modern Saxophone*. Nueva York: Roncorp Publishing.
- Vega, C. (1945). *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Losada.
- (1981). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musiología "Carlos Vega".
- Velásquez, C. (19 de Mayo de 2021). Tokes de kultrun. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=51ghAgFQCgY>
- Villafruela, M. (2007). *El saxofón en la música docta de América Latina: el rol de los saxofonistas y de las instituciones de enseñanza en la creación musical para el instrumento*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Wyman, M. (2006). *The Tango Fake Book. Tango, melodies & chords a la parrilla*. Amsterdam: Delf Music.
- Zaidman, J., Gindr, P., & Beilinson, F. (2016). *El libro de la Folcloreishon*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Anexo I

Nueva obra. Concierto de las cinco ciudades para saxofón y orquesta de cámara. (I. Buenos Aires, II. Santa Fe, III. Salta, IV. Mendoza, V. Bariloche).

Link a demo en formato video score:
<https://www.youtube.com/watch?v=5Z7EicNYEA4&t=201s>

A continuación se incluyen score orquestal y reducción para piano.

Asimismo, en el siguiente link el lector puede encontrar las partituras referidas en la presente tesis:
<https://www.dropbox.com/scl/fo/h9d57tqgf7vu06hsl9gct/h?rlkey=zu1dscgj3ta36mq1cl0del25k&dl=0>

Anexo II

Entrevista a Claude Delangle,

Anexo III

Entrevista a Erik Heimann Pais

Anexo IV

Entrevista a John Harle

I. Buenos Aires

Violento

A. Sx. *mf*

Fl.

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* arco

D.B. *mf* arco

Growl

normal

[illegible]

A. Sax. Agridulce

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I arco

Vln. II arco

Vla. arco

Vc. pizz.

D.B.

mp *mf* *f* *mp* *pp*

[illegible]

[illegible]

[illegible]

89

A. Sx.

mf

mp

f

mp

mf

Fl.

Ob.

B $\flat$ Cl.

Bsn.

B $\flat$ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Violento ♩ = 100

I. Buenos Aires

97 *accel.*

A. Sx. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

B♭ Tpt. *mf*

Hn. *mf*

Tbn. *mf*

B. Tbn. *mf*

Vln. I *mf* Col legno

Vln. II *mf* Col legno

Vla. *mf* Col legno

Vc. *mf*

D.B. *mf*

f *Growl* *normal*

f *arco* *Col legno*

Agridulce

I. Buenos Aires

105

A. Sx.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp

mp

mp

mp

p

mp

mp

mp

p

p

p

p

mp

mp

mp

p

pizz.

pizz.

mp

[illegible]

G Violento

121

A. Sx.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

mp

p

f

mf

fp

Col legno

arco

I. Buenos Aires

[illegible]

Concierto de las cinco ciudades
II. Santa Fé
para saxofón alto y orquesta de cámara

Fernando Lerman

litoraleña ♩ = 72

Alto Sax

Flute

Oboe

Clarinet in B♭

Bassoon

Trumpet in B♭

Horn in F

Trombone or Tenor Sax.

Bass Trombone or Baritone Sax.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

II. Santa Fé

The first system of the musical score for 'II. Santa Fé' includes parts for A. Sx., Fl., Ob., B♭ Cl., Bsn., B♭ Tpt., Hn., Tbn., B. Tbn., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The A. Sx. part begins with a 'dolce' marking and a 'mp' dynamic. The woodwinds (Fl., Ob., B♭ Cl., Bsn.) enter with 'mf' dynamics. The brass section (B♭ Tpt., Hn., Tbn., B. Tbn.) enters with 'pp' dynamics. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) enter with 'pizz.' and 'mp' dynamics. The score is written in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

[illegible]

4 B

A. Sx.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

II. Santa Fé

[illegible]

[illegible]

[illegible]

81

A. Sax. *f*

Fl. *mp*

Ob. *p* *mp*

B♭ Cl. *p* *mp*

Bsn. *mp*

B♭ Tpt. *mp*

Hn. *mp*

Tbn. *mp*

B. Tbn. *mp*

Vln. I *mp* pizz. arco

Vln. II *p* *mp* pizz. arco

Vla. *p* *mp* pizz. arco

Vc. *mp* pizz. arco

D.B. *mp* arco

p

Concierto de las cinco ciudades

III. Salta

para saxofón alto y orquesta de cámara

Fernando Lerman

Score

Vidala prelude ♩ = 60

Con aire

mp

3

3

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Trumpet in B $\flat$

Horn in F

Trombone or
Tenor Sax.

Bass Trombone or
Baritone Sax.

Violin I

No vibrato

p

Violin II

No vibrato

p

Viola

No vibrato

p

Cello

No vibrato

p

Double Bass

Solo

vib !

p

mf

Solo

vib !

p

mf

a 2

a 2

III. Salta

9

A. Sx.

Fl.

Ob.

B $\flat$ Cl.

Bsn.

B $\flat$ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

normal

mf

tutti

p

tutti

p

p

pizz.

mp

pizz.

mp

mp

III. Salta

Fuga huainera ♩ = 86

Rústico - alternar armónicos de Si grave

[illegible]

[illegible]

[illegible]

57

A. Sx.

mp 3 3 *cresc.* 3 3 3 *f* 3 *mf* 3 *p* 3 *ppp* *mf* 3 *p* 3 *ppp*

Fl.

mp 3 *cresc.* 3 3 3 *f* *mf*

Ob.

mp 3 *f* *mf*

B♭ Cl.

mp 3 *cresc.* 3 3 3 *f* *mf*

Bsn.

f *mf*

B♭ Tpt.

mp *ff* *mf*

Hn.

mp *ff* *f* *mf*

Tbn.

mp *ff* *f* *mf*

B. Tbn.

mp 3 *ff* *mf*

Vln. I

mp *f* *ff* *mf* Col legno

Vln. II

mp *f* *ff* *mf* Col legno

Vla.

mp *f* *ff* *mf* Col legno

Vc.

arco *mp* 3 Col legno *mf* *f* *ff* Col legno *mf* pizz. *mf*

D.B.

mf *f* *ff* *mf*

Rústico - intercalar armónicos de Do grave

65 Sonido normal

A. Sx.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

[illegible]

III. Salta

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The notation is in standard musical notation, with various notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 81 in the top left corner. The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), and Baritone Trombone (B♭ Tpt.). The brass section includes Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), and Double Bass (D.B.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'ff'. The page is numbered 81 in the top left corner.

Concierto de las cinco ciudades

IV. Mendoza

para saxofón alto y orquesta de cámara

Score

Fernando Lerman

Tonada ♩ = 60 ♩ = 40

Alto Sax.	
Flute	
Oboe	
Clarinet in B♭	
Bassoon	
Trumpet in B♭	
Horn in F	
Trombone or Tenor Sax.	
Bass Trombone or Baritone Sax.	
Violin I	
Violin II	
Viola	
Cello	
Double Bass	

Mendoza

9

A. Sx.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla. Solo *mf*

Vc.

D.B.

17

A. Sax. *mp*

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

B♭ Tpt.

Hn. *p*

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *Solo* *mf*

D.B.

4

A

Mendoza

A. Sx.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

mf

p

Tutti

p

mf

[illegible]

[illegible]

[illegible]

67

A. Sx.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp

Concierto de las cinco ciudades
V. Bariloche
para saxofón alto y orquesta de cámara

Fernando Lerman

Kaani  = 120

Alto Sax

Flute

Oboe

Clarinet in B♭

Bassoon

Trumpet in B♭

Horn in F

Trombone (or Tenor Sax.)

Bass Trombone (or Bari. Sax.)

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass



Bariloche

A. Sx. *mp* *mf*
 Fl.
 Ob.
 B♭ Cl. *mp* *mf*
 Bsn. *mp*
 B♭ Tpt. *mp*
 Hn. *mp*
 Tbn. *mp*
 B. Tbn. *mp*
 Vln. I *mp* *mf* Col legno
 Vln. II *mp* *mf* Col legno
 Vla. *p* *mp*
 Vc. *p* *mp* arco
 D.B.

[illegible]

This musical score page contains measures 33 through 40. The instrumentation includes:

- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Trombones (Tbn.), and Baritone/Euphonium (B. Tbn.).
- Brass:** Trumpets (A. Sx.), Horns (Hn.), Trombones (Tbn.), and Baritone/Euphonium (B. Tbn.).
- Strings:** Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).
- Percussion:** Timpani (Tmpt.).

The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B♭ and E♭). Measure numbers 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40 are indicated at the top of their respective staves. Dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo) are used throughout. Performance instructions like "Col legno" (playing with the wood of the bow) and "arco" (playing with the bow) are present for the string sections. The woodwind and brass parts feature various articulations, including accents and slurs.

41

A. Sax.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

mp

mf

f

mp

f

arco

f

arco

f

arco

f

mf

f

f

mp

f

Div.

[illegible]

65

A. Sx. *f* *p* *f* *pp*

Fl. *mf* *mp*

Ob. *mf* *mp*

B♭ Cl. *mf* *mp*

Bsn. *mf* *mp*

B♭ Tpt. *mp*

Hn. *mp*

Tbn. *p*

B. Tbn.

Vln. I *f* *mp* *f*

Vln. II *f* *mp* *f*

Vla. *f* *mp* *f*

Vc. *f* *p* *mf*

D.B. *f* *p* *mf* *mp*

81

A. Sx. *mp* *f* *mf* **D Loncomeo**

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *mp*

B♭ Tpt. *f*

Hn. *f* *mp*

Tbn. *f*

B. Tbn. *p* *f* *mp*

Vln. I *mp* *f*

Vln. II *mp* *f*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp* *f* Col legno *mp*

D.B. *p* *f* pizz *mp*

97

A. Sx. *mf* *mp* *mf* E

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

113

A. Sax.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mp

mf

f

mp

mf

p

arco

pizz.

Bariloche

129

A. Sx.

Fl.

Ob.

B $\flat$ Cl.

Bsn.

B $\flat$ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

f

subito p

cresc.

ff

mf

137

A. Sax. *mp* *f* *ff* *f* *sf p* *f*

Fl. *f* *ff* *sf p* *f*

Ob. *f* *ff* *sf p* *f*

B♭ Cl. *f* *ff* *sf p* *f*

Bsn. *f* *ff* *sf p* *f*

B♭ Tpt. *f* *mf* *sf p* *f*

Hn. *f* *mf* *sf p* *f*

Tbn. *f* *mf* *sf p* *f*

B. Tbn. *f* *ff* *mf* *sf p* *f*

Vln. I *mp* *f* *ff* *mf* *sf p* *f*

Vln. II *mp* *f* *ff* *mf* *sf p* *f*

Vla. *mp* *f* *ff* *mf* *sf p* *f*

Vc. *mp* *f* *ff* *mf* *sf p* *f*

D.B. *mp* *f* *ff* *mf* *f*

Concierto de las cinco ciudades

I. Buenos Aires

Neutral key - transposed Score

para saxofón alto y orquesta de cámara

Fernando Lerman

Violento ♩ = 100

Alto Sax

Piano

f

5

Growl

9

normal

A **Misterioso** *p* *mp* Ta

17 **Violento**

mf *f*

21 **Growl** **normal**

25 **B Luminoso**

f *f*

29 *mf* *mp*

mf *mp*

The musical score is written for a voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 17-20) is marked 'Violento' and features a vocal line starting with a mezzo-forte (mf) dynamic, increasing to forte (f) by measure 19. The piano accompaniment also starts at mf and increases to f. The second system (measures 21-24) includes performance instructions 'Growl' and 'normal' for the vocal line. The vocal line has triplets in measures 22 and 23. The piano accompaniment remains at a consistent dynamic level. The third system (measures 25-28) is marked 'B Luminoso' and features a vocal line starting with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment also starts at f. The fourth system (measures 29-32) features a vocal line starting with mezzo-forte (mf) and decreasing to mezzo-piano (mp) by measure 31. The piano accompaniment also starts at mf and decreases to mp. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

33 C Violento

37 Growl normal

41 *mf* *f*

45 Agridulce

mp *mf*

49

53

57

D

61

Violento

f

65

mp *f* *mf*

69

mp *mf* *f* *ff*

8^{va}-opcional

73

f *mf* *mp* *ff*

E Luminoso

77

f *mf* *p*

The image displays a musical score for a piece titled 'I. Buenos Aires'. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line uses a treble clef, while the piano accompaniment uses a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 65, 69, 73, and 77. Dynamic markings are used throughout to indicate volume changes: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). Performance instructions include accents (>), slurs, and triplets (marked with a '3'). An optional section is indicated by '8^{va}-opcional' with a dashed line. A section starting at measure 73 is marked 'E Luminoso' in a box. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fourth system.

81 *mf* *ff* *p* *cresc.* *Cadenza*

85 *accel.* *f*

89 *mf* *mp* *f*

93 *mp* *mf*

Violento ♩ = 100

97 *accel.*

mf

mf

101 *Growl* *normal*

mf

105 *Agridulce*

mp

mp

109

p

113

mf *f* *mp*

117

F Luminoso

f

121

mf *mp* *p* *cresc. poco a poco*

125

G Violento

f

129 *Growl* *normal*

133 *mp* *mf*

136 *f* *ff* *mp*

139 *sfz p* *f* *ff* *mf* *ff*

Concierto de las cinco ciudades

II. Santa Fé

para saxofón alto y orquesta de cámara

Fernando Lerman

litoraleña  = 72

Alto Sax

Piano

Musical notation for measures 1-4. The Alto Sax part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains whole rests. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It features a melody with triplets and slurs, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

Musical notation for measures 5-8. The Alto Sax part continues with whole rests. The Piano part continues the melody from the previous system, maintaining the mezzo-piano (*mp*) dynamic.

A

Musical notation for measures 9-12. The Alto Sax part begins with a *dolce* marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Piano part continues with chords and a steady bass line, reaching a mezzo-forte (*mf*) dynamic by measure 12.

Musical notation for measures 13-16. The Alto Sax part features a melody with slurs and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part continues with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line.

17

mf

21

4 4

B

f

29

mp

33

4

p *f* *mp*

37

41

mf

45

3

3

3

3

49 C

53

57

61

65

69

65

D

mf

f

69

mp

mp

73

E

mf

p

f

77

mp

81

f

mp

85

mf

88

mp

The image displays a musical score for a piece titled "II. Santa Fé". The score is written for a piano and a single melodic line. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number: 81, 85, and 88. The first system (measures 81-84) begins with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The melodic line has a long, sweeping phrase. The second system (measures 85-87) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment continues with similar patterns, while the melodic line features more frequent eighth-note runs. The system concludes with a large, sustained chord in the piano. The third system (measures 88-90) begins with a mezzo-piano (mp) dynamic. The piano accompaniment has a more static feel, with long sustained chords in the right hand and a simple bass line. The melodic line ends with a few final notes. Dynamics like f, mp, and mf are indicated throughout the score. The piano part includes various articulations like slurs and accents, and the melodic part uses many slurs to indicate phrasing.

III. Salta

para saxofón alto y orquesta de cámara

Vidala preludio ♩ = 60

Fernando Lerman

This musical score is for an Alto Saxophone and Piano. It is written in 3/4 time and consists of 20 measures. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with two staves. The first system (measures 1-6) features the Alto Saxophone playing a melodic line with a 'Con aire' marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and triplets, also marked *mp*. The second system (measures 7-12) shows the Alto Saxophone with a crescendo hairpin and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment continues with chords and triplets. The third system (measures 13-18) features the Alto Saxophone with a 'Con aire' marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and triplets. The fourth system (measures 19-20) features the Alto Saxophone with a 'normal' marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and triplets. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Rústico - alternar armónicos de Si grave

A

27

Sonido normal

30

33

Glissando de mandíbula

36

mf *f* *mp* *mf*

Ta

39

mp

Ta 3 C2 Tf

42

B

f *p* *mf*

45

III. Salta

4

48

48

This musical score is for measures 48, 49, and 50 of 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It is written for a piano and features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. Measure 48 begins with a whole rest in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 49 features a melody in the right hand starting with a half note, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of sixteenth notes. The left hand continues with a triplet of eighth notes. Measure 50 shows the melody in the right hand with a half note, a triplet of eighth notes, and a triplet of sixteenth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Articulation includes a 'P' (piano) marking above the first note of the melody in measure 49. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two sharps.

54

3 3 Tf 4 Tf 4 Ta

mp *f*

mp *f*

3 3 3 3 3 3 3 3

57

mp 3 3 *cresc.* 3 3 3 3 3 3 3

mp 3 3 3 3 3 3 3

cresc. 3 3 3 3 3 3 3

Tc

Rústico - intercalar armónicos de Do grave

60

C

f *mf* *p* *ppp*

63

mf *p* *ppp*

66

Sonido normal

mf

69

mf

The image shows a musical score for a piece titled 'III. Salta'. The score is written for piano and features a complex arrangement of triplets and dynamic markings. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (60, 63, 66, 69). The first system includes a rehearsal mark 'C' and a tempo/style marking 'Rústico - intercalar armónicos de Do grave'. The music is characterized by frequent triplets in both hands, with dynamic markings ranging from fortissimo (f) to pianissimo (ppp). The second system continues the triplet patterns. The third system includes the instruction 'Sonido normal' above the right hand. The fourth system concludes with more triplet figures and a final dynamic marking of mezzo-forte (mf). The notation includes various articulations like accents and slurs, and the bass line often features sustained chords or single notes.

72

f *mp* *cresc.*

Tc

75

D

Rústico - alternar armónicos de Si grave

f *p* *ppp* *mf* *f*

78

Sonido normal

ff *p* *ppp* *mf* *f*

81

mf

84

mf

86

ff

Concierto de las cinco ciudades

IV. Mendoza

para saxofón alto y piano

Fernando Lerman

Tonada ♩ = 60 ♩. = 40

Alto Sax.

Piano

First system of musical notation. The Alto Saxophone part begins with a melody in 6/8 time, marked *mp*. The Piano part is shown with empty staves, indicating it is silent in this section.

Second system of musical notation, starting at measure 7. The Alto Saxophone part continues with a melody, marked *mf*. The Piano part enters with a melody in the right hand, marked *mf*, while the left hand remains silent.

Third system of musical notation, starting at measure 12. The Alto Saxophone part continues with a melody. The Piano part continues with a melody in the right hand, while the left hand remains silent.

Fourth system of musical notation, starting at measure 16. The Alto Saxophone part continues with a melody, marked *mp*. The Piano part continues with a melody in the right hand, marked *mp*, and a melody in the left hand, marked *mf*.

21

21

A

mf

p

mf

29

29

B

f

37

mf 3

C

mf

45

mp

49

mp

53

mf

58

f

mf

64

mp

mp

73

78

p

D

83

This musical score segment covers measures 83, 84, and 85. It is written for a piano with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 83 features a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass, connected by a slur. Measure 84 contains a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass, also connected by a slur. Measure 85 shows a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass, connected by a slur. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 85.

V. Bariloche

para saxofón alto y piano

Fernando Lerman

Kaani ♩ = 120

Alto Sax

Piano

mp

5

A

mp

p

13

mf

mp

17

p

21

f

p

25

B

mf

mp

29

mf

mp

33

37

41

45

mp *f*

mp *f*

49

ff

53

mf

mp

57

mp *f* *mf*

mf *mp* *f* *mf*

61

mp

mp

The image displays a musical score for a piece titled 'Bariloche'. It is a piano score with three systems of staves. Each system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 49 with a forte fortissimo (ff) dynamic. The second system starts at measure 53 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system starts at measure 57 and includes dynamics ranging from mezzo-piano (mp) to forte (f) and mezzo-forte (mf). The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 49, 53, 57, and 61 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final measure at 61.

65

f *p*

3 3

en trance $\text{♩} = 60$

C

f *pp* *mp* *f*

73

f *mp* *f*

accelerando

77

f *mp* *f*

segue accelerando

81 $\text{♩} = 90$

mp *f*

85 **D** Loncomeo

mf *mp*

89

f

93

mf *f* *mf*

97

mf

101

mp *mf* **E**

105

109

mp *f* *mp*

The musical score is for a piece titled "Bariloche" on page 7. It is written in 3/4 time and B-flat major. The score is divided into systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal melody is in the treble clef. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *mp*. There are also accents and a fermata in the piano part. A box labeled "E" is above a note in the vocal line at measure 103.

113

117

121

125

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Bariloche'. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The first system (measures 113-116) shows the vocal line starting with a half rest, followed by eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *mf* and accents. The second system (measures 117-120) shows the vocal line continuing with eighth and quarter notes. The piano accompaniment has a more active right hand with sixteenth-note patterns. Dynamics include *f*, *mp*, and *p*. The third system (measures 121-124) shows the vocal line with a half rest followed by eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. The fourth system (measures 125-128) shows the vocal line continuing with eighth and quarter notes. The piano accompaniment has a more active right hand with sixteenth-note patterns. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *mf*.

129

f *subito p* *cresc.*

f *subito p* *cresc.*

f *subito p*

133

ff *mf*

ff *mf*

137

mp *f* *ff* *f*

mp *f* *ff* *mf*

8va -----

141

sf p *f*

sf p *f*

f

Anexo I Entrevista con Claude Delangle

¿Por qué le parece que el Concierto de Glazunov y el Concertino de Ibert son obras fundacionales para la historia del saxofón?¹

Por tres razones.

La primera es porque han sido compositores conocidos por el gran público, que tienen otro repertorio y son parte de la historia de la música.

La segunda, porque son compositores que han encontrado elementos fundamentales en el instrumento. Glazunov, ha captado todo lo que el instrumento tiene de naif y de nostálgico.

La tercera, son obras que permiten en un tiempo muy corto expresar sentimientos profundos y requieren una técnica que se basa en eso. Son obras que fundan el saxofón clásico.

Ibert tienen una relación muy linda con el jazz, es paradójico ya que al mismo tiempo son hiperclásicas, es una manera de recuperación del estilo académico y educado de forma más popular.

Dado que el saxofón no es un instrumento estable en la orquesta sinfónica, ¿las obras para saxofón solista y orquesta han sido una forma de validarlo?

Es cierto que el repertorio clásico del saxofonista tiene determinadas necesidades. Por otra parte, los artistas rinden homenaje a artistas de jazz muy conocidos, se establece una filiación, en el jazz hay muchos saxofonistas que intentan definir en que parte del jazz están, su filiación y validar su camino artístico, encontrar nuevos caminos con historia.

Para el saxofonista clásico es similar, se trata de encontrar nuevos caminos a partir de la historia.

Mi pregunta tiene que ver con la creación de obras para saxofón solista y orquesta, como manera de validar al instrumento. Nadie va a escribir una obra de esas características para un instrumento menor...

Estoy de acuerdo con todo eso, es un buen concepto.

¹ Preguntas en **bold**

Recuerdo en una de sus clases usted afirmó que la música de Ibert es elegante, típicamente francesa y que no debía ser ejecutada con grandilocuencia. ¿Podría ampliar este concepto?

Para tocar música francesa es necesario encontrar una situación media, pasional pero no demasiada, casi de improvisación, naturalidad, simplicidad, se necesita mucha maestría, el sonido, la duración. En Debussy, por ejemplo, hay una racionalidad de la expresión. Cuando tocamos Glazunov hay más espacio.

Cuando tocamos algo más germánico, Schulhof o Dahl no hay tanto espacio, hay que ser más preciso.

Cuando tocamos Ibert no hay mucho espacio, el intérprete está muy limitado y eso es interesante porque es casi una decisión de la escuela francesa para el saxofón.

Existe una tendencia muy fuerte de los profesores franceses de enseñar de un modo demasiado estricto, se toca así y no así, no acuerdan con la improvisación y la libertad de expresión, la dificultad es que estamos demasiado en el centro, que no está mal, pero esto define el arte francés.

Sabemos que, si bien la Fantasía de Villalobos tiene una dedicatoria a Marcel Mule, el gran concertista francés nunca la estrenó. ¿Coincide con los que opinan que la obra carece de correctas articulaciones por causa de falta de trabajo en común entre compositor-intérprete?

Posiblemente sí, pero también porque la formación de Villalobos es popular, no académica, es un muy buen compositor, tiene ideas muy buenas, su música como tal funciona, pero su forma es frágil, su escritura no es estricta y tiene mucho espacio. Ibert imita el *jazz* pero no es *jazzman*, Villalobos escribe académicamente pero tiene imprecisiones, que son voluntarias.

Marcel Mule no lo hace porque tocaba nada más que música clásica, no quería romper lo que él llamaba "letra de nobleza". Por ejemplo, nunca tocó Scaramouche de Darius Milhaud, no le interesaba lo popular, era muy académico.

No quería romper lo clásico.

Tocar Glazunov resultaba más serio, romántico, más académico, Mule era muy académico en su enseñanza, quería instalar algo más sólido.

Con Daniel Deffayet se estudiaba solamente el saxofón alto. Los sopranos y tenores solistas estudiaban el alto como instrumento de referencia.

¿Piensa usted que la música de Glazunov, Ibert, Villalobos y Gnattali refiere a determinados países, regiones o geografías? (Rusia, España/Francia, Brasil)

¿Estas músicas presentan rasgos de la música popular de esas regiones?

¿Podemos hablar de música que combina la tradición académica con la tradición de la música popular?

Sí, un poco pero no cien por ciento, por ejemplo, Villalobos tiene referencias de Debussy y la virtud que tiene esa pieza para mí no es representativa de la música brasileña. Glazunov tampoco, él nació en San Petersburgo que es una capital europea, que no tiene nada que ver con Rusia, pero su música no es rusa, es música europea, él vino a París por problemas de salud y económica, no políticos, el compositor de referencia de Glazunov es Chopin, la flexibilidad, la forma rapsodia por ejemplo, no es rusa realmente, ¡es europea!

¿Cuándo hay elementos para un tema ruso o brasileiro de la música popular están combinados con otros?

Seguro son elementos fundamentales que hacen a la música popular pero la forma y el tratamiento no son típicamente brasileiros, Villalobos tiene una gran necesidad de ser reconocido, le gustaría convertirse en un gran compositor clásico, es un problema psicológico. ¿Cuál es el objetivo de un compositor? La carrera consiste en amar lo que uno hace, no es una cuestión de pertenecer. Es como hacer una ensalada, se necesitan varios elementos. Estos elementos vecinos, luego pueden o no convertirse en amigos.

Eso es componer.

Podemos hablar que hay alguna música que combina una tradición académica y tradiciones populares, yo lo pienso como dos conjuntos que tienen una intersección y que existe una combinación de ambos mundos.

Es cierto, pero al mismo tiempo no es solamente popular y académica, pienso que no sólo existe el mundo académico y popular, sino que hay una

corriente de compositores más interesados por el sonido y la oralidad y los que están más interesados en la escritura. Hay una corriente en Francia que viene del serialismo, como Pierre Boulez, que escriben sobre las células y es un trabajo muy conceptual, la escritura es súper importante. Stravinski, si bien no es serial es super preciso, la música no tiene interpretación se ejecuta y se basa en eso, pero la escritura esta primero. En toda la música oriental en Francia, por ejemplo Scelsi, o la influencia de la música concreta (Pierre Schaeffer y sus seguidores) la escritura no es lo principal, lo importante es el sonido, la forma del sonido. En el jazz es similar, hay mucho centro en el sonido. Por otro lado, vamos a encontrar en las escuelas de interpretación gente que estudia a través de la escritura, en el academicismo se respeta una regla. No es popular o clásica , es el sonido, la evolución del mismo, el sonido como tema mientras que el otro fabrica la música a partir de la escritura, esto sobrepasa la formación popular o académica.

Yo pienso que es interesante abrir eso de la escritura y que haya una ilusión, música escrita-improvisada. No hay oposición, es falso, la música es siempre oral, cuando vamos a un concierto escuchamos. El intérprete toca bien la partitura pero cual es la forma, no existe oposición de parte del intérprete, sí del compositor, cuando se toca la música escrita hay que encontrar la forma oral, no quiere decir traicionar, se puede encontrar su identidad, la música no existe sin su interpretación.

Para mi eso resume todo, hoy se habla mucho de música de tradición oral, de tradición escrita, esta bien pero para mi el problema es más simple, la música oral introdujo una ilusión y esta bien porque luego de que el Papa Gregorio introdujo la música gregoriana en el siglo VI ha uniformado la escritura y creo problemas, en la práctica conocemos bien esta música, de hecho creó una falsa unidad por la forma teórica y espiritual, pero no formal, ya que ha sido confirmada por la diversidad práctica y no viene de allí, es una ilusión. Es una opinión personal.

Como observa, desde su punto de vista, este fenómeno en Latinoamérica. Por ejemplo, ¿es el tango un punto de encuentro entre los músicos de jazz y los músicos clásicos?

En Latinoamérica existe una mezcla étnica. En el año 2000 en San Pablo hubo una exposición en Brasil 500 con todos los músicos de la ciudad unidos para mostrar sus orígenes, africanos, indo-americanos, etc. es impresionante como todos los músicos confluyen. Aquí todos tienen un abuelo europeo, y el arte es un espejo de la sociedad, actualmente la mayor parte de nuestros alumnos de composición en Europa son originarios de Latinoamérica, acá hay mucha inspiración y diversidad.

Lo académico del tango no funcionó, ha sido provisorio, un ejemplo es lo que pasó con Piazzolla.

En Europa tenemos nuestro problema, y es muy fuerte. En una oportunidad yo invite a Marcus Weiss que hizo un método de música contemporánea que aportó conceptos germánicos, pero los alumnos no estaban contentos.

En Europa existe un snobismo de la cultura: esa es la música, esa otra no. El ambiente es cada vez es más pequeño, es la idea de la pureza, de la religiosidad sobre todo, para la formación de los chicos.

En una oportunidad yo toque una pieza de un amigo compositor, que no era genial, pero era buena, un percusionista alemán me dijo en forma peyorativa que esa música servía solamente para trabajarla con los alumnos. Yo pienso que el arte no funciona así.

Anexo III Entrevista con Erik Heimann Pais

Desde el punto de vista del saxofón latinoamericano, ¿hay una frontera entre la música académica y la música popular?

Puedo hablar con referencia a Brasil, supongo que en otros países de Latinoamérica debe haber sido similar. Para mí hay una frontera muy clara, infelizmente, es el hecho de que las primeras cátedras de saxofón en Brasil empezaron en 1987 / 1990 aproximadamente. Esa situación construyó una frontera, el instrumento no estaba dentro de la academia. Afortunadamente se empleó en muchos géneros de música popular desde finales del Siglo XIX y formaba parte de las bandas civiles y militares. Esa situación levantó un muro porque se desarrolló de manera desproporcional, la academia lo aceptaba como un instrumento válido pero no lo incluía.

¿Por academia te referís a conservatorios e instituciones oficiales?

Exacto. Cuando el instrumento llegó a Brasil, tenemos datos ciertos al respecto, ya existía una academia de música que era la escuela imperial. Éramos colonia portuguesa y ya teníamos la escuela imperial. Esa Escuela Imperial de Música después se transformó en el Conservatorio Nacional y luego en lo que hoy es la Universidad Federal de Río de Janeiro. Desde el siglo XIX existe la enseñanza formal de música en Brasil, pero el saxofón nunca entró en la academia como instrumento formal hasta finales del siglo XX.

¿Es decir que la frontera no tiene que ver con razones musicales sino con la creación de las cátedras?

Tiene que ver con la enseñanza y con la consideración del saxofón como un instrumento formal. Me imagino que en el siglo XIX sería como es hoy para nosotros la quena, por ejemplo. Si alguien pensara en crear una cátedra de esta flauta andina tradicional deberían existir métodos, bibliografía, repertorio escrito de distinto grado de dificultad, eso tendría sentido. También la creación de cátedras en otras ciudades como París, Berlín, Nueva York. Creo que eso ocurrió con el saxofón en Brasil: era un instrumento con alto grado de

aceptación, que se empleaba en la música popular, en las bandas civiles y militares. Pero el gran impulso de la academia francesa tardó mucho en llegar. El escaso repertorio académico que se creó en Brasil hasta la fundación de las primeras cátedras, se desarrolló por simple motivación.

Volviendo a tu pregunta inicial. La academia creó las cátedras de las maderas de la orquesta desde el siglo XIX. Si el saxofón no estaba, es porque alguien pensaba que no debería estar. La gran pregunta es ¿por qué? Yo creo que no había una influencia académica para que el instrumento fuera desarrollado en la enseñanza formal.

¿Vos pensas que las geografías se asocian con las músicas?

Si, por supuesto. Para mí es muy claro desde el punto de vista empírico. No sé si consigo explicarlo de una manera teórica. El repertorio que uno elige y que uno decide tocar tiene que ver con la comunicación que uno quiere entablar con quien la escucha. Una de las motivaciones de los compositores y los intérpretes es hacer una música que rápidamente se comunique con la audiencia y despierte su interés. Incluso puede haber motivaciones comerciales, se puede pensar en repertorios que la gente quiera consumir, tanto en la música clásica como en la popular. La búsqueda de un material sonoro que sea reconocido rápidamente por quien lo escucha pasó por la cabeza de muchos intérpretes y compositores. En el álbum que hicimos con mi esposa, al elegir el repertorio teníamos eso muy claro: conectar con la gente que vive en Brasil y también despertar el interés de las audiencias de otros países por la música que se hace acá.

Es decir que seleccionaste el repertorio por una cuestión de comunicación.

También es una cuestión muy personal. Cuando escucho música de cualquier género, me tengo que conectar visceralmente, para mí eso es muy básico. La gente se conecta con música que de alguna manera tiene grabada en su memoria: ritmos, melodías, armonías, ostinatos... cosas que refieren a tu

infancia, tu juventud o momentos de tu vida. Cuando una música tiene elementos que están en tu memoria musical existe una conexión más rápida. En las giras que hemos hecho con el repertorio del disco he sentido mucho eso. El repertorio tiene influencias de distintas partes del Brasil, del nordeste, del sur, del sureste; es interesante observar como en los conciertos la gente elogia distintas composiciones de acuerdo a la región donde vive. En las corrientes nacionalistas de finales del S. XIX y principio del S. XX los compositores hicieron eso deliberadamente.

¿Pensás que es una corriente que continúa?

¡Si, claro!

¿Y estos nuevos repertorios van a formar parte de los repertorios de la academia en Latinoamérica? O aspirás a que eso pase.

Si, a mi me gustaría. Me gustaría muchísimo que las músicas que grabé se pudieran usar adentro de la academia. Nunca tomé una actitud activa en ese sentido, sería interesante que al que escuche la música y le guste busque la partitura para tocarla también. Eso ocurrió con todo el repertorio que conocemos, alguien lo hizo, alguien lo tocó, luego esa obra se analizó y funcionó y se incorpora a la academia.

En la construcción de la cátedra de saxofón de Conservatorio de París, también hubo una decisión de crear repertorio para la cátedra. De encargar a los compositores, realmente de inventar el saxofón clásico.

Tu sos compositor y sabes de esto. Cuando uno encarga una obra, uno no tiene la garantía de que esa obra va a ser bien aceptada. No digo buena ni mala, sino aceptada. Utilizando un término bien contemporáneo, que se va a viralizar. Como el Concierto de Glazunov o la Fantasía de Villa-Lobos. Son obras que se viralizaron, que trascendieron las fronteras y se empezaron a tocar en todo el mundo. Para que se consiga llegar a ese éxito hay que

producir muchas, de ahí saldrán obras inmortales. En los grandes compositores, Beethoven, por ejemplo, se hacen famosas las sinfonías, algún trío, las piezas para piano; escribió mucha música y sólo alguna se viraliza. Yo creo que el saxofón está muy lejos de eso, está muy atrás en materia de producción de obras. Como mi esposa es pianista, tengo la referencia del estudio del piano. Ellos desde el primero al último día de sus estudios lo hacen con repertorio, no se quedan mucho tiempo haciendo técnica. En el saxofón uno pasa mucho tiempo estudiando materiales que no va a usar en el escenario, técnica para dominar el instrumento. El piano tiene tanto repertorio que se eligen obras para los distintos niveles, y luego se pueden usar en el escenario. Lo que Francia logró hacer, y luego Estados Unidos en menor medida, es hacer una gran producción de obras y luego algunas se hicieron internacionales. Lo que determina como la obra se va a viralizar es la manera en que ella se comunica con el público. No es sólo la edición, la dificultad técnica o el nombre del compositor. Por ejemplo, en Paul Creston la sonata es muchísimo más conocida que el concierto. De alguna manera esa obra tuvo la suerte de comunicarse mejor con el público. Luego se transformó en obra obligatoria. Volviendo a mi disco, que podríamos decir que implica un neo-nacionalismo, de los siete compositores que grabamos seis están vivos. Hablando con ellos, no se consideran compositores nacionalistas, pero componen con temas de música popular. Creo que se debe a que los compositores nacionalistas del S. XX tenían una actitud cerrada, no se permitían otras cuestiones. Era un movimiento que venía para combatir al otro. Era una cosa muy cerrada y muy violenta. Los compositores neo-nacionalistas de hoy son más libres y más abiertos. No son ajenos a las vanguardias y a otras maneras de componer. Hacen de todo y lo mezclan en sus obras. Tal vez a los maestros del nacionalismo del S. XX no les hubiera gustado, porque mezclan cosas de otras culturas, no sólo de la cultura brasileña.

Con respecto a la Fantasía de Villa-Lobos. Recuerdo en una clase que diste en Buenos Aires, nos mostraste rasgos de la música popular brasileña que aparecen muy claramente en la obra.

No tengo dudas de ello. Mucho más en el caso de Villa-Lobos. Él fue uno de los compositores que representa el nacionalismo brasileño. Te cuento una anécdota simpática: Cuando fue a París a estudiar con una beca, en la clase con un maestro famoso dijo: yo no vine a aprender, vine a mostrar lo que hice. Fue un compositor muy representativo del nacionalismo, él consideraba los elementos musicales del Brasil incluso inconscientemente. Sin rotularlo en la partitura estaba siempre considerando esos elementos. El compositor emplea la paleta de colores que tiene en su memoria musical, lo digo como intérprete. Villa-Lobos tenía un contacto y una admiración muy fuerte por la música popular, en él se produce una fusión al más alto nivel. Pensando en los compositores de hoy que yo grabé, digo que los compositores que se proponen hacer esa fusión muy difícilmente llegan a lograrlo del todo. Sale un poco más clásico o un poco más popular, se escucha eso en la música.

En tu concierto decías antes de cada obra: este es más clásico que popular o este es más popular que clásico, recuerdo.

Exacto. Se percibe que influencia domina más. Pero Villa-Lobos logró un nivel de fusión que hasta hoy los compositores lo estudian para saber como hizo. Ayer estaba escuchando una obra de Radamés Gnattali que se llama Valsa Triste. Es una obra para saxofón alto y piano, pero también Radamés la adaptó para varias formaciones. Me ocurrió algo curioso primero escuché varias versiones clásicas y luego Youtube me sugirió la versión de Proveta que me pareció maravillosa. Tocada por él parece que fue una pieza escrita para un saxofonista de jazz y cuando escuchas las versiones clásicas, decís está clarísimo que esta es una obra clásica. Es simpático. Radamés tenía también mucha habilidad para hacer eso, porque era un eximio pianista. En vez de escribir la melodía con el cifrado, él escribía maravillosamente bien la parte de piano, entonces esa parte se podía tocar si estabas formado de manera clásica. En la parte de saxofón no hay escritas apoyaturas ni ornamentos como el bend que se hacen en la música popular, pero Proveta los hace cuando la interpreta.

Volviendo a la cuestión de Villa-Lobos. Como él no puso indicaciones, la misión nuestra como intérpretes es tratar de entender la cultura musical de Brasil, y hacer articulaciones que estuvieran probablemente cerca de su intención. Nunca vamos a saber si él se inspiró en la música afro-brasileña, pero tiene mucho sentido cuando vos escuchás la música popular que tiene los mismos motivos rítmicos, giros melódicos parecidos. Tendría que ser mucha casualidad si un compositor japonés escribiera algo así.

¿Gnattali es un compositor plenamente aceptado por la academia?

Si, totalmente. Es uno de los compositores que se quedaron “arriba del muro” como nosotros decimos. No se rotularon como compositores clásicos ni como populares. Era un pianista clásico y después tuvo muchas oportunidades de trabajo con la música popular, porque tenía que escribir mucha cantidad de arreglos para la Radio Nacional, entre otras cosas. Logró hacer su carrera y dejarnos sus obras de tan buen nivel que la academia no tuvo más remedio que aceptarla como música clásica. Y también la música popular instrumental lo encuentra un compositor de altísimo nivel. Si comparas las formas de composición de Villa-Lobos y Radamés vas a percibir eso que estábamos hablando antes. La fusión que logra Villa-Lobos es perfecta, la obra de Radamés es más como agua y aceite, se consiguen separar muy bien los ingredientes, fue su marca registrada. Por eso Villa-Lobos es tan conocido mundialmente, logró llegar a una música que fue única. Está muy bien fundamentado que hizo cosas en la Música que nadie había hecho antes.

¿Pensás que Latinoamérica tiene para aportar al repertorio del instrumento? ¿Puede llegar a existir una Escuela latinoamericana de saxofón?

Si, totalmente. Para mi esta escuela tiene que ver con dos cosas. Uno dice es una escuela francesa o una escuela alemana cuando la información técnica y el repertorio es muy característico de aquel lugar, no puede ser sólo el repertorio o sólo la parte técnica. Desde el principio hasta el final, o sea

desde los primeros niveles al nivel profesional. Cuando un país o una región logra todo ese camino, una estructura técnica y un gran volumen de repertorio, ahí podemos decir que es una escuela. Latinoamérica no tiene todavía eso porque todavía bebemos técnicamente de otras escuelas.

Un poco como hizo Celso Woltzenlogel con la flauta, creo un método y supervisó la edición de muchas obras.

Si, pero el problema es que Brasil es muy grande. Para cualquier instrumento es difícil llegar a una conclusión que unifique todo el país. Estamos todavía lejos de entender las posibilidades técnicas del instrumento, es algo complejo. Lo que hace una escuela es también tener una infraestructura, salas con pianos, instrumentos buenos, performances desde los 7 años de edad permanentes a lo largo de la educación musical. Todo eso en Latinoamérica está muy atrás de lo que es Europa y Estados Unidos. Nosotros tenemos producción de repertorio, pero no es suficiente para decir que tenemos una escuela. También tenemos ideas técnicas, pero no son suficientes para decir que tenemos una escuela. Para poder decir que tenemos una escuela se necesita técnica, muchísimo repertorio e infraestructura. En mi caso, nunca estudié fuera de Brasil y soy un músico aceptado internacionalmente. Pero la información con la que me formé es extranjera. Se empieza a pensar de otro modo cuando se incorpora repertorio propio. Te quiero contar una anécdota reciente. Acabo de ser jurado de un concurso en México, donde la obra impuesta era del belga Alain Crepin. Como era para México, Crepin quiso ponerle una influencia de la música latina, le escribió un patrón rítmico en slap como si fuera una clave de salsa. Había tres chicos compitiendo dos americanos y un mexicano. Los tres chicos estaban preparados técnicamente muy bien, pero el único que hizo la clave de salsa como suena para bailar fue el mejicano. Entonces te pregunto, ¿tiene que ver el hecho de haber escuchado y bailado salsa la vida entera? ¡Para mí sí! En nuestros países esa clave es parte de la cultura. Es una prueba de que si tenés eso en tu memoria musical, cuando encuentras eso representado en una composición sabés lo que tenés que hacer. Y aunque esté escrito, si no forma parte de tu cultura no

está la garantía de que se va a comunicar con la gente. Volvemos al principio de todo que es la comunicación con quien escucha.

Anexo IV Entrevista con John Harle

¿Por qué decidiste grabar tus versiones de las obras para saxofón y orquesta?

Uno de mis aportes fue los cambios que realicé a las piezas. Por ejemplo, las modificaciones en la orquestación en la Rapsodia de Debussy. Él no orquestó la obra, fue escrita en seis pentagramas. El manuscrito original está guardado en la Biblioteca de la Universidad de Boston. Debussy escribió la pieza por encargo de Elise Hall una saxofonista amateur que no era buena ejecutante. Ella era asmática, por lo que tenía una capacidad limitada de respiración. La parte solista, fue reducida para que tuviera menos dificultad.

Combinando investigación histórica con algo de imaginación, logré hacer una parte de saxofón lo más completa posible, sin componer ni inventar ninguna línea, trayendo líneas que ya estaban. Algunas secciones rápidas, que en la orquestación de Ducasse estaban asignadas a las maderas, se las di al saxofón. Esto fue en parte para darnos a los saxofonistas, una función más concertante. Dado que Elise formaba parte de la Sociedad de Conciertos de Boston, la pieza fue realizada en pequeña escala. Yo no pienso que tuvieran una orquesta completa, entonces reasignar las líneas ayuda a proyectar la idea de la pieza.

Sobre el Concierto de Glazunov, aunque no lo toque hoy en día, en aquellos tiempos yo quería hacer el repertorio clásico con un sonido distintivo, que no fuera en el estilo francés. Para darle a las piezas más vida. Era muy importante para mí que el álbum llegara al público en general, no sólo para los historicistas del saxofón. Devino en un record de venta, y vendió trescientos cincuenta mil cds y está llegando a medio millón pronto. Son más discos de los que vende normalmente cualquier saxofonista. Yo estaba interesado en saber por qué, y por supuesto, yo estaba tratando de desarrollar un estilo propio, alrededor del estilo francés y del sonido oscuro de Rashed. Estaba usando

como modelo la voz humana y sus resonadores, que es algo que esta en mi libro. Pero aun no he escuchado el concierto de la manera en la que yo lo quería tocar.

¿Sentís que tenías algo que decir con estas obras emblemáticas?

Estaba tratando de tocar con un sonido de saxofón puro, sin colorearlo y sin tocar en un estilo clásico. Porque para mí, el saxofón, es nuestro instrumento, y si alguien me dice que hable sobre el “saxofón clásico”, yo le digo que no existe. Yo afirmo que el saxofón existe, el saxofón tocado de manera clásica existe, pero no el “saxofón clásico”.

El saxofón fue inventado como un instrumento militar, como un instrumento de banda, que continúa siendo así y tiene su origen en las bandas: las bandas militares, las bandas de jazz y ensamble de vientos, donde aparecen los miembros de su familia.

De algún modo, el saxofón como instrumento de concierto sucede cuando el saxofón, un instrumento de bajo grado, se pone su traje de gala y va al frente. Para mí, el saxofón es el sonido del pueblo, mas que el sonido de la música clásica, entonces la idea de que existe un estilo clásico no tiene sentido. Hay estilos individuales, y por supuesto Marcel Mule y Sigurd Rashed, ambos son muy buenos ejecutantes, con sonidos muy distintos y personalidades excéntricas.

Claude Delangle no enseña esto, él es mucho más abierto ahora. Cuando yo estaba en Paris estudiando con Deffayet, se enseñaba el estilo clásico. Esto era interesante para mí porque me enseñó todas las cosas que yo no quería saber.

Para mí, el saxofón tiene que llegar a todo el mundo, porque de todos los instrumentos, es el más igualitario. Esta libre de sexismo, racismo; representa el espíritu de la libertad y un cierto grado de revolución. Entonces tomé esa música y dije esto es mío, la voy a tocar en un estilo propio, el correcto, es una manera de sensatez cultural. En síntesis, traté de encontrar un sonido lo más cercano posible al núcleo del instrumento, lo suficientemente afinado para

música clásica, pero sin que se reconozca un estilo clásico en particular. Porque no pienso que tener un estilo clásico distintivo sirva para la reputación del instrumento.

¿Por qué piensas que Ibert, Glazunov, Villalobos son piezas tan difundidas?

Creo que es una limitación intelectual de los profesores de saxofón. Hay estudiantes de 14/15 años forcejeando con Ibert porque el profesor no conoce nada más, esto los arruina. Pienso que hay mucha pereza y falta de investigación para buscar el material con el que los chicos de los conservatorios deberían aprender. Mule y Rascher son grandes personalidades del instrumento, pero también lo son Sonny Rollings y Michael Brecker. El hecho de que las escuelas de Mule y Rascher hayan infectado el mundo del saxofón, los conservatorios y la academia, es una gran vergüenza. Creo que es una mirada que retrasa, necesitamos pensar más a fondo sobre lo que es el saxofón, que representa, que puede llegar a ser su música y crear más.

Imponer un estilo a una persona y darle música demasiado difícil de tocar, es una cosa terrible. Se va a rendir, no se sentirá inspirado.

¿Piensas que estas obras remiten a lugares? (Francia, Rusia, Brasil)

Creo que sí, bastante bien. El concierto para violín de Glazunov es una versión mejorada del de saxofón. Es muy ruso, puedo sentirlo cuando lo toco. Con Ibert siento exactamente lo mismo, es el sonido de una calle concurrida de París. Es muy colorido, es una pieza fabulosa. El hecho de que se enseñe demasiado a menudo es otra cosa. Villalobos tiene un tipo de samba. Pienso que las tres son piezas fabulosas que representan sus respectivos países muy bien. Puedo imaginarme en esos países cuando toco esas obras. Es geográficamente muy claro.

Para una audiencia en general, Glazunov es una pieza asombrosa. Si estoy tocando un concierto en un país musicalmente conservador, como Alemania o Suiza, el hecho de que un saxofón entre al escenario es

suficientemente extraño. Puedes ver a la audiencia pensando “¿Cómo va a sonar esto?”, o “Esto podría ser terrible”. Pero luego tú tocas Glazunov y ya en los primeros compases observas que piensan “Esto está muy bien”. Porque es una pieza rusa conservadora que funciona. De todos los conciertos que toque en mi vida, creo que el de Glazunov es el que más veces ejecuté, porque tú puedes ponerlo en un programa sin ningún problema. Ibert es para un programa de música francesa. Villalobos puede ser para audiencias en general, pero necesitas tres cornos.

Tú has realizado una versión de la sonata de Phill Woods. ¿Qué piensas de los trabajos de música académica que incluyen gestos de la música popular? En este caso el jazz.

Es interesante que tú hables de música académica, porque para mí, también lo es. Si yo toco en público y tengo que elegir la música, no tocaría música académica. Pienso que gran parte del repertorio estándar del saxofón es para educación.

El cuarteto de saxofones es una excelente manera de estudiar música de cámara, pero todos sabemos que no tiene salida laboral. No es un éxito comercial. Entonces hay un lado académico, y otro que no lo es.

Adolf Sax creó un instrumento de banda. Falló en llevarlo a las orquestas francesas. Él era un snob, y quería ascender en la sociedad parisina. Habló con Berlioz, con Rossini y hasta cierto punto logró dicho ascenso. Pero su sueño era que la familia de saxofones tuviera un lugar en la orquesta como los cornos y los bronce; aunque no lo logró. Deberíamos agradecer la falla de Adolf Sax, porque de allí viene la verdadera historia del saxofón, el instrumento que todos pueden tocar, que fue elegido por las mujeres, por todas las razas y colores. No fue legitimado, fue un instrumento bastardo que resulto el más interesante.

Si hubiera cinco saxofones en cada orquesta tendríamos otra mirada del saxofón, ya no tendría el interés ni siquiera en la historia del Jazz. Esa falla posibilitó que Ramón Ricker, Phill Woods y Bill Dobbins escribieran sus piezas,

que exista la Rhapsody in Blue de Gershwin orquestada por Ferde Grofé, incluso Paul Whiteman, John Philip Sousa y Patrick Gilmore.

En los comienzos del Siglo XX el saxofón era un instrumento norteamericano y el estilo francés continuaba enseñándose en la alta sociedad del Conservatorio de París.

Fue como un museo hasta la llegada de Claude Delangle a la cátedra de saxofón, él es diferente.

Volviendo a París en la década del veinte, Marcel Mule tocaba en la banda de la *Garde républicaine* y con su cuarteto de saxofones, era el mejor saxofonista. Se olvida de que al mismo tiempo estaba Sidney Bechet. Por un lado tenías a Marcel Mule en el mundo clásico y en el mundo del jazz se destacaba Sidney Bechet, el primer gran solista de jazz (saxofón soprano) junto con Coleman Hawkins. Nadie nota la escena completa, que es el instrumento. Mule y Bechet vivían en el mismo lugar y al mismo tiempo y tenían estilos muy diferentes.

Mule aprendió en una orquesta de salón tocando música para bailar. Su padre era saxofonista. Su manera de ejecutar ya estaba imbuida por el ritmo musical. Por eso la idea de pureza en el saxofón no tiene sentido.

El saxofón demanda un cierto grado de libertad y los mejores conciertos de hoy en día son los que dan lugar a que el saxofonista se exprese, incluso si tiene que improvisar.

Por ejemplo la pieza Panic que me escribió Harrison Birtwistle. La calidad de la mayoría de los saxofonistas exitosos tiene que ver con el carácter dionisiaco. La historia del instrumento es dionisiaca.

¿Qué piensas acerca de la “línea” que separa un saxofonista de jazz de uno clásico?

Hablo de eso en mi libro; hay nuevos conceptos para aprender que son comunes a todos los estilos y tienen que ver con el instrumento, no con los

estilos jazz o clásico. Para aprender esto tienes que tener caña y boquillas moderadas.

¿Podemos hablar de una escuela británica de saxofón distinta del punto de vista francés o norteamericano?

Creo que es un punto de vista, no una escuela. Si observas al instrumento en su totalidad, cuando hablas de los Estados Unidos puedes pensar en Lawrence Gwozdz y la escuela de Sigurd Rascher, pero también en Joe Lovano, Dave Liebman y Michael Brecker. Siempre que estoy enseñando trato de abrir la discusión lejos de la obsesión por lo clásico, mirando hacia la totalidad del instrumento. Dividiendo el tiempo, como en el París de los años veinte con Mule y Bechet. Atravesando todos los artistas y géneros. Se torna complicado pero es más interesante. Creo que el trabajo necesita ser llevado a cabo teniendo en cuenta la historia y la investigación. Tiene que ver con el saxofón como ícono, e intentar minimizarlo, siempre ha sido un problema.

¿Qué es un saxofonista multi-género?

Es cuando tienes la habilidad de tocar en todos los estilos que el saxofón representa.

