



*CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA MANUEL DE FALLA – PLAN  
2015- CARRERA DE PROFESORADO SUPERIOR DE MUSICA CON  
ORIENTACION EN SAXOFÓN*

***PROYECTO INTEGRADOR FINAL***

**TRANSCRIPCIONES PARA**

**SAXOFÓN DE MÚSICA**

**ARGENTINA DEL SIGLO XX**

***OBRAS DE GINASTERA, GUASTAVINO***

***Y PIAZZOLLA PARA NIVEL SUPERIOR***

**ALUMNO: FRANCO BALDASSINI**

**TUTOR: FERNANDO LERMAN**

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>4</b>
<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1: FUNDAMENTACIÓN PEDAGÓGICA</b>	<b>6</b>
<b>Introducción: Arte, Música y Cultura</b>	<b>6</b>
<b>Modelos de Educación Artística</b>	<b>10</b>
<b>Propósitos:</b>	<b>12</b>
<b>Objetivos de Aprendizaje:</b>	<b>13</b>
<b>Contenidos:</b>	<b>13</b>
<b>Estrategias Metodológicas:</b>	<b>14</b>
<b>Evaluación:</b>	<b>16</b>
<b>CAPÍTULO 2: DESCRIPCIÓN BREVE DE LA HISTORIA DEL SAXOFÓN Y EL DESARROLLO DE SU REPERTORIO</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 3: INSERCIÓN DEL SAXOFÓN EN LOS CENTROS DE ESTUDIOS ACADÉMICOS DE ARGENTINA</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO 4: BREVE RECORRIDO HISTÓRICO Y CLASIFICACIÓN DE LA MUSICA ARGENTINA</b>	<b>22</b>

<b>CAPÍTULO 5: CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS Y SU VINCULO CON LA MÚSICA</b>	
<b>POPULAR</b>	<b>24</b>
Dúo para Flauta y Oboe-Alberto Ginastera	24
Presencia N°8 (Luis Alberto) & Música para Cuatro Trombones-Carlos Guastavino	28
Milonga del Ángel-Ástor Piazzolla	31
<b>CAPÍTULO 6: PROCEDIMIENTOS Y CRITERIOS CONSIDERADOS EN LAS OBRAS TRANSCRIPTAS</b>	<b>33</b>
Dúo para Flauta y Oboe:	34
Presencia N°8 (Luis Alberto):	34
Música para Cuatro Trombones:	34
Milonga del Ángel:	35
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>35</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>37</b>

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera nombrar en este espacio a todas aquellas personas que me acompañaron durante este largo proceso, cada una de ellas con diferentes aportes y sugerencias, que lograron indudablemente que la realización de este proyecto sea posible.

A mi tutor y Profesor de Saxofón de la carrera Fernando Lerman, por su enseñanza en todos estos años y sus aportes fundamentales en este proyecto teniendo en cuenta que se especializa en la Música Argentina.

A los profesores Martín Tello y Daniela Groizard por su asesoramiento pedagógico a través del Taller de PIF.

A los profesores Favio Shifres y Sebastián Tellado por orientarme hacia la elección del tema de mi PIF y recomendarme bibliografía.

A mi papá Sergio Baldassini y a algunos compañeros y amigos músicos Christian Lifschitz, Emilia Danesi, Ernesto Porto, Ludmila Padilla, Vanesa Sojnoczky, Victoria Tolosa, por las sugerencias bibliográficas.

A Fabio Goy, Fernando Lerman y Vanesa Sojnoczky por su participación en la grabación y filmación de una de las transcripciones realizadas (tercer y cuarto movimiento de "Música para cuatro trombones) de Carlos Guastavino.

A mi familia, por acompañarme desde el primer momento que decidí ser músico profesional, mis papás Sergio y Marcela y mis hermanos Nicolás, Pablo y Lucas, mencionando especialmente a mi papá y a mis hermanos mayores por transmitirme su pasión por la música desde pequeño.

## DESCRIPCIÓN

El presente Proyecto Integrador Final se encarga de generar una recopilación de cuatro transcripciones de obras argentinas para saxofón para el nivel superior, de tres de los compositores más difundidos del país Ástor Piazzolla, Alberto Ginastera y Carlos Guastavino, compuestas a mediados del siglo XX, en formatos de dúo, cuarteto y quinteto (piano más cuatro saxofones), sin modificar la esencia de las obras mismas. En cuanto la elección de cada una de ellas, se priorizó la existencia de instrumentaciones y estilos contrastantes, de manera que cada una requiera un desafío distinto al realizar las transcripciones, y con el objetivo también, de aportar un repertorio variado. A su vez, este material irá acompañado por una guía de estudio en la que se detallará y justificará el procedimiento utilizado, dando lugar al desarrollo de criterios, estrategias y/o metodologías para lograr una adecuada transcripción musical. Las obras trabajadas son:

- “Dúo para Flauta y oboe”-Alberto Ginastera.
  - I Sonata (Allegro)
  - II Pastorale (Adagio)
  - III Fuga (Vivace)
- “Milonga del ángel” (para piano, bandoneón, violín, guitarra eléctrica y contrabajo)-Astor Piazzolla.
- Música para cuatro trombones”-Carlos Guastavino
  - I Marcha (Tempo Giusto)
  - II Canción Popular (Allegretto)
  - III Interludio (Andante Sostenuto)
  - IV Final (Allegro)
- “Presencia N°8 Luis Alberto” (para oboe, clarinete, corno, fagot y piano)-Carlos Guastavino.

Estas obras serán destinadas a los docentes y estudiantes de nivel superior de saxofón, con el objeto de aportar material a la cátedra perteneciente a una época particular (entre 1941 y 1965) y a una estética caracterizada por contener elementos de la música popular de nuestro país, en la cual escasean las obras argentinas originales para este instrumento de estos compositores, resaltando la permanencia de dichas características propias del tango y el folclore inmersos en estas obras

académicas y fomentando el conocimiento de las obras musicales nacionales, contribuyendo así en los procesos de identidad de nuestros valores culturales.

Resultó significativo investigar y entender el contexto en el que se compusieron las piezas, básicamente para observar cómo el proceso cultural de la sociedad argentina influyó en los compositores con formación académica, y de qué manera esto se refleja en las respectivas obras dando lugar a la presencia de elementos de la música popular en ellas.

También se rastreará el desarrollo de saxofón clásico en las academias de música en Argentina, enumerando los conservatorios más representativos del país y cómo se establecieron y desarrollaron.

Esta investigación podría ayudar a los estudiantes argentinos de saxofón clásico a comprender mejor su identidad musical aportando diversos conceptos con el fin de promover un mayor conocimiento para lograr contribuir al mundo con un estilo musical más original ya sea como intérpretes o compositores. Además, podría ser útil para ampliar los programas de estudio para el saxofón clásico, pudiéndose usar también como modelo para otros instrumentos.

## CAPÍTULO 1: FUNDAMENTACIÓN PEDAGÓGICA

### Introducción: Arte, Música y Cultura

El arte es un campo de conocimiento complejo que cumple con múltiples funciones que justifican su lugar en el ámbito de la educación, dado que además de brindar una aportación única a la experiencia individual que ningún otro campo otorga, coopera en el desarrollo de los estudiantes en otras áreas del conocimiento<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> EISNER, Elliot (1972) Educar la visión artística, Editorial Paidós Educador, Nueva York.

permitiendo a su vez una mejor comprensión e interpretación de la realidad y de la cultura, y contribuyendo en la construcción de la identidad personal y social.

La música, dentro del campo del arte, permite el acceso a saberes específicos, dentro de un marco cultural y socio-histórico en el que acontece, y se relaciona con él a partir de determinados conceptos, valores y procedimientos. La recepción y el análisis de los discursos sonoros implica asignarle sentido a los mismos, ya que la percepción, como el conocimiento, no es neutral, sino que implica siempre un acto de interpretación de parte de un sujeto histórico, cultural y socialmente determinado.

*[...“Los valores y significados musicales mismos dependen de aspectos vinculados a la cultura, el grupo social de pertenencia, la época, la región”...]*<sup>2</sup>

De esta manera, se aspira que los estudiantes interpreten las diversas producciones socio-culturales con una mirada crítica y comprometida como sujetos libres, democráticos y solidarios en pos de construir sus identidades y transformar la realidad.

*[...“La formación que brinda la educación artística debe orientarse hacia una proyección sistémica, racional y flexible que, en este sentido, considere las producciones culturales locales, regionales, nacionales y del resto del mundo”...]*<sup>3</sup>

Atendiendo al texto de Imanol Aguirre Arriaga<sup>4</sup> en el que se describen los tres modelos formativos característicos de educación artística a partir de las artes plásticas, pero que bien se puede hacer extensivo a las artes musicales, el presente Proyecto Integrador Final se aproxima más al Modelo Filolingüístico que a cualquier otro de ellos, pero a su vez, también adhiere y toma en cuenta algunas nuevas concepciones que Arriaga describe posteriormente. Lejos de considerar al arte puramente como un

---

<sup>2</sup> INFOD (Instituto Nacional de Formación Docente) Recomendaciones para la elaboración de diseños curriculares. Profesorado de Educación Artística.

<sup>3</sup> LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL SISTEMA EDUCATIVO NACIONAL, Consejo Federal de Educación, RESOLUCIÓN CFE N° 111/10 – ANEXO

<sup>4</sup> AGUIRRE ARRIAGA, Imanol (2006) Modelos formativos en educación artística: Imaginando nuevas presencias para las artes en educación, Universidad Pública de Navarra, Bogotá.

lenguaje tal como lo indica el modelo nombrado anteriormente, este trabajo lo reconoce también como un hecho cultural en interacción con otros hechos culturales, de manera que a lo largo del Proyecto Integrador Final se describen y fundamentan aquellos aspectos vinculados a la necesidad de los compositores argentinos con formación académica de incluir elementos de la música popular de nuestro país en sus obras, vinculada al entrecruzamiento de culturas en Argentina tanto en épocas de colonización como de inmigraciones, al igual que se justifica también el surgimiento de la necesidad de generar repertorio para saxofón de esta estética a través de la realización de transcripciones.

*[...“Que todas estas formas de manifestación cultural –populares, cultas, canónicas o de masas,– sean entendidas como diferentes respuestas a análogas necesidades de expresión o experiencia estética.”...] -Aguirre Arriaga.*

Dicho esto, el presente trabajo considera interesante tomar en cuenta estas particularidades a la vez que propone involucrarlas al ámbito educativo.

*[...“Una educación artística renovada debe incluir, en su estudio, la cultura popular e incluso la cultura de masas y por la que debe someter este tipo de prácticas al análisis crítico y a la deconstrucción de sus relaciones con los entramados hegemónicos y de poder.”...]*  
*[...“Experimentarlas en su rol histórico y cultural, más que como objetos aislados”...] - Aguirre Arriaga.*

El Proyecto Integrador Final plantea fomentar a que alumno, dado que egresará con el más alto nivel tanto artístico como docente, pueda interpretar música argentina basada en la influencia de nuestra música popular. Además de emplear el repertorio extranjero, es importante otorgarle valor a lo que nos distingue a nivel nacional con la finalidad de universalizar nuestra propia cultura, ya que sería interesante para el resto de los músicos de todo el mundo si los futuros intérpretes y docentes argentinos conocieran los conceptos básicos de cómo tocar música argentina. Teniendo en cuenta, además, que lo expresa la Ley de Educación Nacional:

*[...“El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, las Provincias y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires garantizarán una educación artística de calidad para todos/as los/as alumnos/as del Sistema Educativo, que fomente y desarrolle la sensibilidad y la capacidad creativa de cada persona, en un marco de valoración y protección del patrimonio natural y cultural, material y simbólico de las diversas comunidades que integran la Nación”...]*<sup>5</sup>

Considerando además lo requerido por el Plan Curricular Institucional en la cátedra de saxofón (dividida en cuatro niveles) dado que tiene como objetivo la adquisición de saberes y el desarrollo de capacidades vinculados a las técnicas y los recursos expresivos e interpretativos propios del instrumento y al conocimiento de repertorios académicos y populares, universales y con énfasis en repertorios argentinos y latinoamericanos en los 4 niveles.<sup>6</sup>

Mauricio Agüero, saxofonista argentino, pionero en el desarrollo del saxofón clásico en Mendoza, sostiene lo siguiente:

*[...“La educación musical debe redefinirse con respecto a las tendencias actuales, pero también con respecto a su historia e idiosincrasia. La tradición europea ha sido la base en la que han crecido nuestras sociedades y culturas; hoy es necesario que reconozcamos nuestra identidad como una comunidad más madura y autosuficiente”...]*<sup>7</sup>

Si el repertorio propuesto para la carrera requiere la habilidad de los estudiantes de incorporar esta herramienta en el ámbito clásico podría también, además de ayudar a expandir los límites de los músicos académicos en la escena popular, ocupar un lugar importante para que el alumno asimile con mayor facilidad aspectos vinculados a la comprensión de lo que está escrito desde el punto de vista

---

<sup>5</sup> LEY N° 26.206 LEY DE EDUCACIÓN NACIONAL- CAPÍTULO VII EDUCACIÓN ARTÍSTICA ARTÍCULO 40.

<sup>6</sup> Plan Curricular Institucional (PCI) Carrera de Formación Docente, CABA, Profesorado de Música con orientación en Saxofón. Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” RESOL-3961-2014-MEGC

<sup>7</sup> AGÜERO, Mauricio (2013) Toward a Redefinition of Musical Learning in the Saxophone Studios of Argentina, Universidad de Cuyo.

cognitivo, ya que al tener internalizada la música popular ayuda a reforzar contenidos fundamentales como la polirritmia, el fraseo, los grupos irregulares, las articulaciones.

## Modelos de Educación Artística

Retomando el texto de Arriaga, y haciendo foco más precisamente en los modelos de Educación Artística, el PIF, como se expresó anteriormente, tiene un vínculo importante con el modelo filolingüístico en aspectos vinculados a considerar el aprendizaje de la música en parte como un lenguaje, ya que propone que los estudiantes se familiaricen con las diversas expresiones y sonoridades que ofrece el mundo de la música en general y principalmente las vinculadas al repertorio que interpretan, para que sean capaces tanto de descodificar los recursos expresivos como usarlos, y recrearlos para la propia creación artística. [...*“la apropiación no es pasiva ni dependiente, sino interactiva.”...*]-Aguirre Arriaga. Contrariamente, el Proyecto discrepa con los modelos Logocentrista y expresionista, ya que con respecto al primero se encuentra alejado de centrarse exclusivamente en el objeto artístico y en la acción directiva del maestro al alumno, y en relación al segundo, tampoco prescindirá de programas y normas establecidas con el propósito de que el alumno desarrolle sus capacidades innatas a través de sus emociones y su libertad creativa.

Favio Shifres y María Inés Burcet, músicos-docentes y especialistas en ciencias de la educación, afirman lo siguiente al respecto.

*[...“la familiaridad con un determinado tipo de música nos permite recodar más fácilmente, atender más sostenidamente, reconocer pasajes, ajustar nuestras acciones (por ejemplo al cantar o bailar), predecir lo que va a continuar, comprender aspectos del discurso y del lenguaje de lo que estamos escuchando entre muchas otras cosas. Es por ello que asumimos que escuchar música es, en el contexto de nuestro trabajo, adquirir habilidades que, mediadas por la familiaridad, facilitan y sostienen el involucramiento.”...]*<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> SHIFRES, Favio y BURCET, María Inés (2013) “Escuchar y pensar la Música. Bases teóricas y metodológicas”, Editorial Edulp, La Plata.

El reconocido compositor argentino Jorge Fandermole en una entrevista con Alejandro Simonazzi, aporta una idea que si bien la aborda desde el punto de vista de la composición (su especialidad), puede estar entendida también, por supuesto, desde la interpretación musical.

*[... “Estoy convencido de que lo que uno hace, lo hace a partir de haberse dejado ser permeable respecto de los lenguajes de los demás”...][...]” No puede ser que esas cosas que te maravillan no te transformen, estoy seguro de que te influyen y de que algo aprendés”...]*<sup>9</sup>

Teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, el enfoque propuesto por el proyecto es crítico-constructivista, aspirando a que los aprendizajes se produzcan como consecuencia de una paulatina articulación de procesos complejos que en determinado momento se configuran en un nuevo conocimiento, considerando que la práctica reflexiva y cotidiana favorece una relación dialéctica entre sujeto, obra y contexto, que va transformando lo que se conoce. El PIF se encargará de propiciar un sólido conocimiento disciplinar (transcripciones de obras argentinas) que comprometa el desarrollo de capacidades vinculadas tanto a la interpretación y a los procesos de transcripción, como a la reflexión crítica, la audición y la contextualización socio-histórica; impulsando a que el intérprete actúe como un investigador que se indague a sí mismo sobre la música que está interpretando, fomentando la preservación de nuestra tradición musical, y apuntando a formar músico-docentes de manera crítica, reflexiva e integral.

*[...]”cualquier alumno (de cualquier edad, de cualquier nivel de enseñanza), al cantar, tocar instrumentos, dirigir, componer música, etc., debería ser capaz de comprender, describir, explicar –de un modo correlativo al nivel de sus estudios- los rasgos esenciales tanto de la música que ejecuta como*

---

<sup>9</sup> Entrevista a Jorge Fandermole (2020), “Mirada crítica y poética de nuestro tiempo”, “Revuelto de Radio”, Alejandro Simonazzi.

*de la que escucha.”...] Violeta Hemsy de Gainza, pianista y pedagoga musical argentina.<sup>10</sup>*

Este dominio no refiere a un simple entrenamiento y desarrollo de habilidades de ejecutante, sino que implica la acción consciente, la reflexión crítica, la construcción creativa y la toma de decisiones en pos de intencionalidades interpretativas y no reproductivas de modelos predeterminados.

*[...“se piensa la enseñanza de la música desde la idea de que el arte es conocimiento, que implica un saber hacer, desde la confluencia de la acción (proceso) y la reflexión (intención-interpretación) caracteriza a la producción artística y permite sintetizar teoría y práctica”...]<sup>11</sup> María Elena Larregle, pedagoga musical argentina.*

El perfil de egresado que el PCI pretende en el profesorado de música con orientación en saxofón, expresa que el estudiante al finalizar la carrera habrá desarrollado capacidades para producir, interpretar y recrear obras y discursos musicales, solista, de pequeños y grandes conjuntos, en diferentes géneros, estéticas y estilos de la música.

*[...“Establecer vinculaciones entre las distintas concepciones, organizaciones y formas de producción musical, propias de los distintos géneros, estéticas y estilos musicales de las músicas académicas, populares, folclóricas y etnomúsicas, tradicionales, contemporáneas, y las formas de producción de discursos musicales vinculados con el mundo cultural contemporáneo y las nuevas tecnologías”...] [...“El verdadero intérprete instrumental es un creador por medio de su instrumento”...] (PCI)*

### Propósitos:

- Ampliar el catálogo de obras del saxofón por medio de obras argentinas del siglo XX.

---

<sup>10</sup> HEMSY DE GAINZA, Violeta (2002) Violeta Pedagogía Musical-dos décadas de pensamiento y acción educativa, Editorial Lumen, Buenos Aires.

<sup>11</sup> LARREGLE, María Elena (2011), Una mirada a la didáctica musical-Propuesta educativa, Facultad Latinoamericana de Estudios Sociales, Buenos Aires.

- Brindar recursos con la finalidad de lograr la apropiación de los alumnos de diversas particularidades del lenguaje musical características del tango y el folclore como la polirritmia, los grupos irregulares, y diversos tipos de articulación.
- Fomentar la audición de prestigiosos intérpretes de saxofón académico y grandes intérpretes de la música popular de nuestro país.
- Crear un espacio en el cual los alumnos puedan tener una postura analítica e indagadora para lograr reflexionar acerca de la estética de las obras como discernir los elementos de la música popular contenidos en las obras transcritas.
- Brindar a los estudiantes la oportunidad de interpretar obras en conjunto.
- Ofrecer herramientas para realizar trabajos similares a futuro vinculados a la transcripción de obras.

### Objetivos de Aprendizaje:

- Interpretar obras académicas de compositores argentinos del siglo XX en el saxofón.
- Conocer e interpretar música con rasgos de la música popular como la polirritmia, los grupos irregulares, y diversos tipos de articulación.
- Escuchar referencias de saxofonistas de estilo académico e intérpretes reconocidos del tango y el folclore en Argentina.
- Adquirir recursos para analizar obras argentinas teniendo en cuenta su estética y los elementos de la música popular inmersos en ella.
- Interpretar obras en formato de dúo, cuarteto y quinteto (cuarteto de saxofones y piano).
- Apropiarse de diversos criterios para realizar una transcripción ya sea como intérpretes o futuros docentes.

### Contenidos:

- El acercamiento a la música popular de nuestro país a través de la música académica.
- El abordaje de obras en formato grupal y las particularidades que esto mismo requiere, como el desarrollo de la afinación y la coordinación rítmica.
- Las variables expresivas del repertorio en los estilos propuestos teniendo en cuenta la estructura discursiva y los distintos procesos compositivos, vinculado al fraseo, el vibrato, y la dinámica.
- La apropiación de múltiples aspectos del lenguaje musical y propias del instrumento, como, la polirritmia, la armonía, los sonidos sobreagudos, los diversos tipos de articulación.
- El estímulo hacia la audición de prestigiosos intérpretes de saxofón académico y grandes intérpretes de la música popular de nuestro país, tanto en vivo mediante conciertos y clases magistrales, como por medios tecnológicos.

## Estrategias Metodológicas:

Según Howard Gardner (psicólogo, investigador estadounidense y profesor de la Universidad de Harvard) y una síntesis de información que el mismo extrajo de diversos estudios de desarrollo y educativos<sup>12</sup> existen por lo menos cinco clases diferentes de conocimiento que un individuo escolarizado debe dominar. Esta propuesta sugiere que para lograr un aprendizaje fructífero, los **conocimientos** que este proyecto aporta desde lo **notacional** (transcripciones) y lo **conceptual** (a lo largo del proyecto), estén integrados a los **conocimientos intuitivos** de los estudiantes vinculados a la apropiación auditiva de la música popular, dado que esto reforzaría las capacidades para lograr una buena interpretación. De esta manera se pretende que el foco no recaiga directamente en el aprendizaje de las partituras mismas y de la información conceptual desplegada en los capítulos posteriores de este trabajo, estando desligada de los saberes adquiridos por medio de la audición musical del tango y múltiples géneros folklóricos que derivan en apropiarse y formar el oído musical en cuanto a los diversos elementos básicos de nuestra música popular como por ejemplo el fraseo tanguero, ya que sería ideal lograr llevarlo a cabo de manera intuitiva, de igual forma que lo haría un cantante de tango tradicional.

Fernando Lerman, saxofonista, compositor y docente, especialista en música argentina sostiene lo siguiente:

*“Para abordar música argentina académica y popular se requieren intérpretes con una formación musical integral, capaces de distinguir los diversos géneros folklóricos y a la vez analizar estructuras armónicas complejas como las que aparecen en la música académica del siglo XX; con la información necesaria para frasear correctamente en estilo una melodía tanguera y que posean, además, un bagaje técnico-instrumental adecuado al nivel exigido por cada obra.”*<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> GARDNER, Howard (1990) *Educación artística y desarrollo humano*, Editorial Paidós Educador, Los Ángeles.

<sup>13</sup> LERMAN, Fernando (2007) *Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX*, Buenos Aires.

Enlazando esta idea y la teoría universal de Gardner, el presente proyecto sugiere como estrategia metodológica escuchar y analizar géneros de música popular (según a los cuales se asemeja cada obra), previamente y durante el estudio de las transcripciones abordadas en este trabajo, con la finalidad de lograr una interpretación que encuadre dentro de cada estilo particular. Lerman agrega:

*“[...como compositor yo espero que el intérprete se interese de manera especial en el género que propongo, si escribo algo en ritmo de chacarera espero que su reacción sea escuchar alguna chacarera, informarse por ejemplo lo que hace el bombo, el violín y tratar también de imitar las sonoridades si se puede...”].<sup>14</sup>*

De esta manera, se propone proporcionar un entorno de aprendizaje en el que se incluyan obras de los compositores argentinos teniendo presente, por supuesto, los elementos de la tradición académica francesa, impulsando a los estudiantes a escuchar por un lado las grabaciones de los maestros de saxofón clásico como Mule, Rascher, Teal, Leeson, Rousseau, Hemke, Sinta, Londeix, Deffayet, Delangle, Bornkamp, entre otros, y que exploren el color del sonido, las articulaciones, el vibrato y las frases de oído, intentando imitarlos, y por otro lado grabaciones de músicos argentinos de tango y folklore, desde lo más tradicional como Ariel Ramírez, Atahualpa Yupanqui, Cuchi Leguizamón, Aníbal Troilo, Juan D’Arienzo, Osvaldo Pugliese; hasta lo más renovado como Piazzolla, Mario Herrerías, Nicolás Guerschberg, e intérpretes saxofonistas como Bernardo Monk, Jorge Retamoza, Fernando Lerman; incitando al alumno a escuchar y analizar de oído las características del género, y de esta manera impulsarlo a tener conocimiento de la música que el mismo está interpretando desde sus primeros años en el conservatorio ya que es un aspecto básico en el artista, y que eso mismo lo ayudaría a asimilar el material musical para que luego lo aplique o recree en sus propias interpretaciones.

---

<sup>14</sup> AGÜERO, Mauricio. Entrevista a Fernando Lerman. Buenos Aires. 2005.

## Evaluación:

El principal atributo que se tendrá en cuenta para evaluar será el progreso de cada alumno desde el comienzo hacia el final del ciclo lectivo, mediante el registro personal de cada uno, teniendo en cuenta las tres instancias que describe María Cristina Davini (reconocida argentina Licenciada en Ciencias de la Educación) que actúan como manifestaciones complementarias de un mismo proceso respondiendo a diferentes propósitos, valorando la evolución de los alumnos hacia los objetivos de la enseñanza y sus propósitos más significativos, generando efectos sustantivos en el desarrollo de los estudiantes.

La primera de ellas es la **evaluación diagnóstica** que se da al inicio del curso, ya que permite al docente valorar las capacidades, intereses, potencialidades, dificultades, etc. de los alumnos. Ésta también se da durante el curso donde los profesores detectan donde están las dificultades de los alumnos y el porqué de las mismas. La segunda es la **evaluación formativa** que se centra mayoritariamente en el aprendizaje, es decir, al detectar problemas en el desarrollo de las actividades, identificar si los alumnos han asimilado correctamente los contenidos, etc. Por último, la **evaluación recapituladora** que se centra en valorar los logros de los alumnos una vez terminado el curso considerándola como una instancia más de aprendizaje contribuyendo con la mejora de la enseñanza misma.

Davini concluye:

*[...“es bueno que un profesor pueda enseñar bien y obtener logros educativos de sus acciones. Pero más valioso aún es que pueda reflexionar sobre lo que hace y lo que hizo, sobre sus propios compromisos educativos e investigar sobre la práctica como base para el desarrollo de la enseñanza.”].*

## CAPÍTULO 2: DESCRIPCIÓN BREVE DE LA HISTORIA DEL SAXOFÓN Y EL DESARROLLO DE SU REPERTORIO

El saxofón, al haber sido un invento patentado hace menos de doscientos años (1846)<sup>15</sup> transita un extenso recorrido hasta afianzarse en los centros de estudios académicos más reconocidos a nivel internacional.

Con el empleo del saxofón en el Jazz el instrumento se hizo muy popular llegando a provocar un fenómeno social, una verdadera revolución, siendo los años 20 su época dorada. No es casual que a partir de este momento, aunque este instrumento nunca se haya integrado en la plantilla orquestal tradicional, su empleo en la orquesta también haya ido en aumento, en obras como *La création du monde* (1923) de D.Milhaud, el *Bolero* (1928) de Maurice Ravel, *Pictures at an Exhibition* (1922) (orquestrado por M. Ravel, compuesto originalmente para piano por Modest Mussorgsky en 1874) o *Rhapsody in Blue* (1924) y en *An American in Paris* (1928) de George Gerswin, quien utiliza una sección de saxofones (altos, tenores, barítono) con clara influencia de estas formaciones en las Big Bands.

En 1942 ocurre un antecedente histórico trascendental, ya que el saxofonista Marcel Mule (1901-2001) es invitado para abrir la cátedra en el Conservatorio Nacional Superior de París, estableciendo las bases de la escuela clásica del saxofón con la finalidad de potenciar los recursos del instrumento y lograr la validación del mismo, comenzando a utilizarse libros de técnica de otros instrumentos como por ejemplo los 48 Estudios de *Franz Wilhelm Ferling* (colección de estudios originales para oboe) y los 18 estudios *Benoît Tranquille Berbiguier* (colección de estudios originales para flauta, el *Pierre Rode* para violín, entre otros.

Mule es considerado el fundador de la escuela francesa de saxofón y el solista más representativo de su época por su altísima técnica y gran prestigio en sus interpretaciones<sup>16</sup>, y fue a quien dedicaron muchas obras gran parte de los compositores franceses de principios del siglo XX que escribieron para el saxofón

---

<sup>15</sup> KOTCHNITSKY, LEÓN (1949). *Sax and His Saxophone* (cuarta edición (1985)). North American Saxophone Alliance.

<sup>16</sup> ROUSSEAU, EUGENE (1982) *Marcel Mule, su vida y el saxofón*, Shell Lake, Wisconsin.

(Jacques Ibert, Henri Tomasi, Paule Maurice, Jean-Robert Blanc, Eugene Bozza). Al igual que uno de sus discípulos Jean-Marie Londeix transcribió una gran cantidad de obras tanto para saxofón y piano como para cuarteto de saxofones, como *La Fileuse* (Felix Mendelssohn, *Andante cantabile* del Cuarteto para Cuerdas N°1 de Tchaikovsky, *Badinerie* de J.S. Bach para flauta y quinteto de cuerdas y clavecín, *Alla Gitana* de Paul Dukas (obra para clarinete y piano), *Claire de Lune* de Claude Debussy, entre tantas otras.

Por parte de Jean-Marie Londeix (1932) es autor de importantes trabajos pedagógicos para saxofón habiendo escrito tres libros sobre el repertorio del instrumento, un método en 5 volúmenes, obras de teatro didácticas y numerosas transcripciones en las que se destacan las *Suite para Violoncello* de J.S. Bach (BWV 1007-1012), *Visions fugitives* de Sergei Prokofiev, *Syrinx* de Claude Debussy, entre otras. Ha organizado gran número de festivales internacionales y fundó en 1971 la AsSaFra (Asociación de los saxofonistas de Francia). El AsSaFra todavía existe hoy y se ha convertido en el SAX A. (Asociación de saxofonistas) la cual es presidente honorario al igual que el International Saxophone Committee of the World Saxophone Congress. Fue profesor de saxofón en el Conservatorio de Dijon durante dieciocho años, y luego en el Conservatorio de Burdeos, el cual lo ha convertido en la mejor academia de saxofón del mundo. En la década de los cincuenta se convirtió en uno de los primeros instrumentistas de viento que en todo el mundo interpretaba recitales completos. En sus palabras, declara lo siguiente en relación a sus transcripciones de las Suites de Bach:

*[...]“Aprendí a ir más allá de las posibilidades habituales del saxofón. Así adquirí mi resistencia, mejoré mi conciencia del estilo, desarrollé mi gusto, la calidad de mis ataques, mi técnica precisión y mi sensibilidad al tono ... [las Suites] me prepararon*

*para el desempeño de las grandes piezas modernas de saxofón solista. Son mi fuente básica de alimentación musical”...]*<sup>17</sup>

Las transcripciones de obras para saxofón hoy en día ocupan un rol fundamental dado que otorga la posibilidad tanto a intérpretes como a estudiantes y docentes a disponer de un repertorio cada vez más extenso integrando música de diversas estéticas y períodos.

Arno Bornkamp, saxofonista clásico holandés, profesor del Conservatorio de Ámsterdam y considerado uno de los más grandes solistas de ese instrumento en el repertorio de la música académica afirmó lo siguiente:

*[...“Sueño en mantenerme en buena forma, haciendo posible encontrar nueva música y nuevas transcripciones para tocar y grabar”...]*<sup>18</sup>

El prestigioso saxofonista clásico francés Claude Delangle, profesor del Conservatorio Nacional Superior de Música de París, recomienda a los jóvenes saxofonistas:

*[...“estudiar un repertorio tan amplio como sea posible en todos los estilos accesibles a nuestro instrumento. Ser capaces de defender igual de bien obras «fáciles» como el repertorio más exigente y técnico. Escuchar mucha música, interesarse por todas las formas artísticas. Aprender a conocer y apreciar el arte contemporáneo. ¡Leer mucho!”...]*<sup>19</sup>

### CAPÍTULO 3: INSERCIÓN DEL SAXOFÓN EN LOS CENTROS DE ESTUDIOS ACADÉMICOS DE ARGENTINA

El instrumento llega a nuestro país promovido por las orquestas de baile y por las bandas militares o civiles como, por ejemplo, La Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires creada en 1910, que comenzaron a requerir músicos cada vez mejor

---

<sup>17</sup> UMBLE, James (2000) *Jean-Marie Londeix: Master of the Modern Saxophone*, Cherry Hill-New Jersey, Editorial Roncorp.

<sup>18</sup> <https://saxrules.com/2016/11/27/entrevista-a-arno-bornkamp/>

<sup>19</sup> <https://saxrules.com/2016/09/26/entrevista-a-claude-delangle-2/>

preparados ya que gran parte de su repertorio son transcripciones de obras orquestales de gran exigencia técnica para el saxofón.

Recién en 1987 se incluye el instrumento en los planes de estudio del Conservatorio López Buchardo en la Ciudad de Buenos Aires, y el programa de estudio se basó en la escuela francesa de saxofón, utilizando libros como Druet, Ferling, Bozza, los libros de técnica de Marcel Mule y obras orquestales que utilicen al saxofón como solista. Seguidamente otras instituciones del país también fueron constituyendo varias cátedras de enseñanza de saxofón clásico: Rosario en el año 1993, en Mendoza en el año 1999, si bien funcionaba como taller desde 1995, en San Juan en el año 1994 y en Córdoba desde hace aproximadamente 30 años. Una mirada más amplia podría decir que solo hace tres décadas que se insertó el Saxofón en los diferentes ámbitos de estudio de nuestro país.

En estas Cátedras, las personas encargadas de la enseñanza en sus comienzos, han sido egresados comúnmente de otras carreras: en el caso de Rosario, uno de los profesores es Julio Kobryn, egresado como clarinetista y luego especializado en la Universidad de Berklee en saxofón; en Mendoza, Pablo Salcedo egresado como flautista, incorpora luego también al saxofón; en Buenos Aires, la profesora María Noel Luzardo, dedicada en sus comienzos a la flauta y luego por entero al saxofón clásico especializándose en Holanda con André Hemmers (1992 y 1994) y en Inglaterra con John Harle (1991).

La enseñanza académica del saxofón en Argentina entonces, es una actividad reciente si se hace un paralelismo con otros instrumentos, y la educación musical en los conservatorios se ha basado en gran medida en la tradición europea-occidental "clásica". La obra de Ástor Piazzolla "*Tango Etudes*<sup>20</sup>" para flauta sola fue transcrita para violín, saxofón y clarinete por Editorial Henry Lemoine, convirtiéndose años más tarde en una obra fundacional para el saxofón académico alcanzando una enorme difusión mundial; otra transcripción de la obra de Piazzolla muy exitosa fue *La historia*

---

<sup>20</sup> Posteriormente el saxofonista clásico francés Claude Delangle le encargó a Ástor Piazzolla un acompañamiento para piano la cual fue editado años después de que el compositor falleciera.

*del tango*, transcrita primero para cuarteto de saxos por Claude Boirpy y después para saxo y piano por Nabuya Sugawa; Fernando Lerman transcribió *Tonada y Cueca* de para clarinete y Piano de Carlos Guastavino y el saxofonista santafesino Diego Núñez la Presencia N°7 “Rosita Iglesias” del mismo compositor para violín y piano; el profesor de saxofón estadounidense Roger Greenberg realizó una adaptación para saxofón y piano de los *12 Preludios Americanos* de Ginastera para piano; el saxofonista clásico Sergey Kolesov hizo lo mismo con *Le grand tango* de Ástor Piazzolla (original para violoncello y piano), entre otros trabajos similares.

Posteriormente, desde la década del 90, los compositores nativos capacitados con una educación musical de Europa occidental, y a su vez buscando crear una música que exprese su propia identidad, fueron inducidos bajo la creciente presencia de saxofonistas clásicos profesionales argentinos a usar el instrumento para sus obras; y aunque cada uno ha utilizado el instrumento para manifestar una impronta singular, en su música, analizado de manera global, se observa claramente que se toman como referencia por un lado tanto el lenguaje de la música contemporánea, haciendo uso de las técnicas extendidas, explorando diversos efectos, medios electrónicos y electroacústicos, asumiendo el compromiso de interpretar música de nuestro tiempo; como las expresiones propias de música argentina, ante la inclinación de hacer música de nuestra cultura, con la finalidad de lograr un desarrollo de la música nacional llevando a cabo un repertorio original que represente al país. Vale aclarar que estas dos corrientes no siempre se dan de manera opuesta una a la otra, sino que en algunos casos coexisten en una misma idea musical. Entre los compositores que escriben actualmente música académica para saxofón se encuentran: Alejandro Manzoni, Aitana Kasulín, Fernando Lerman, Guillo Espel, Mabel Mambretti, María Noel Luzardo, Mario Herrerías, Nicolás Guerschberg, Silvina Wainszelbaum; entre otros.

Teniendo en cuenta esta información y que los compositores académicos en Argentina presentan estas características en sus obras, sería interesante que los estudiantes de saxofón clásico transiten sus años en el conservatorio de acuerdo con esto sin dejar de lado, por supuesto, el núcleo de la carrera que es la música

académica, que en su mayoría son compositores europeos, aprovechando al máximo todo su potencial para volcarlo en la interpretación de la música argentina.

## CAPÍTULO 4: BREVE RECORRIDO HISTÓRICO Y CLASIFICACIÓN DE LA MUSICA ARGENTINA

En la Argentina la sociedad se ha formado de diferentes raíces culturales que se han entrecruzado, generando un resultado cultural con características específicas. El impacto de la conquista española transformó profundamente la región argentina y comenzó un proceso cultural particular en su historia. La música sintió especialmente la influencia de tres grandes corrientes: la indígena, compuesta por los nativos americanos, la europea con la contribución española, y solo un poco de africanos, que llegaron como esclavos, pero no en el mismo número que en otros países de América.

21

Posteriormente, a principios del siglo XIX, las culturas indígenas y europeas se combinaban de varias maneras para producir nuevos bailes y dando lugar a la evolución de ciertas canciones. A mediados del siglo XIX, la inmigración en Argentina tuvo una influencia pronunciada en el desarrollo del país y en su vida musical. Esta migración masiva trajo consigo una avalancha de europeos música, danza y arte, especialmente en Buenos Aires. Hacia el final del siglo, Buenos Aires se convirtió en una de las capitales culturales del Nuevo Mundo, proporcionando un sitio para que la música de todo tipo crezca y prospere, y forme la base sobre la cual los compositores posteriores elaborarían y se inspirarían en la escuela nacionalista.

Hoy en día, la música popular tradicional en Argentina se divide básicamente entre tango y folklore, dependiendo de la región de donde proviene la música.

El tango surgió a fines del siglo XIX. Desarrollado en Buenos Aires y en toda la zona “del Plata” (incluyendo Montevideo), es quizás la música argentina más identificable del mundo. La milonga campera es un componente esencial en su génesis, y también toma influencias de la habanera cubana, el tango andaluz (España)

---

<sup>21</sup> VEGA, CARLOS (1956) El origen de las danzas folklóricas, Buenos Aires, Editorial Ricordi.

la mazurca y la polka europea<sup>22</sup>. La instrumentación también cambió a través de los años, desde tríos de violín, guitarra y flauta antes de 1900 y tríos de piano, violín y bandoneón después de ese año, a gran escala conjuntos con cuatro bandoneones, secciones de cuerda de violines, violonchelo y contrabajo y piano. Posteriormente al conjunto típico se le agregó percusión y otros instrumentos logrando un refinamiento, y fue la época en la cual el tango alcanza su llamada Edad de Oro y difusión internacional, con eje en la década de 1940 y parte de la siguiente. Después de 1960, Astor Piazzolla también incorporó guitarra eléctrica, saxofón y batería en sus conjuntos, mezclando música de tango con colores del jazz como ha logrado con su trabajo junto al saxofonista Gerry Mulligan en un disco memorable. En la década de 1960, el tango ya había sido reconocido en todo el mundo y ya era definitivamente más para escuchar que para bailar, en la cual Astor Piazzolla fue la figura principal de este período.

El folklore es considerado la música rural de las provincias (coloquialmente llamadas en Argentina el "interior"), teniendo sus raíces en la mixtura de la música española con la indígena.<sup>23</sup>

- En la región central el ritmo de la chacarera ha crecido hasta el punto de convertirse en uno de los ritmos folclóricos más importantes de la Argentina. Surgido a mediados del siglo XIX en Santiago del Estero posee una gran influencia africana, sobre todo en el ritmo, teniendo en cuenta la gran cantidad de afrosantiagueños que había en los siglos XVIII y XIX en esta provincia. Los instrumentos utilizados son la guitarra, el bombo legüero, y en algunos casos el violín.
- En el noroeste es reconocible por el uso de los instrumentos aerófonos característicos de los pueblos originarios, como el siku, la kena y el erke, al igual que la caja y el charango. Los ritmos más característicos son el huayno, la baguala, la vidala, el yaraví, el bailecito y el carnavalito.
- En la región mesopotámica los ritmos folclóricos más identificables son los rasguido doble, polka y rasgueados, el chamamé, que se toca con el acordeón y la guitarra, que fueron el resultado de la fusión de la polka y

---

<sup>22</sup> WENTZLAFF-EGGBERT, CHRISTIAN. *El tango argentino como espejo de la sociedad en su contexto histórico*.

<sup>23</sup> ARICÓ, HECTOR (2007): Panorama histórico-geográfico de las danzas argentinas de esparcimiento (período 1800-1950), Sitio oficial del profesor Héctor Aricó.

el shottis, ritmos que llevaban consigo los inmigrantes alemanes, alemanes del Volga, polacos, ucranianos y judíos.

- En la región Cuyana cuenta con ritmos como la cueca, la tonada y la chaya, que suelen acompañarse con guitarra y bombo. La zamba es otro ritmo característico de la zona que luego se expande por el resto del país y toma algunas características propias en cada región. Su antecesor es la Zamacueca.
- La región pampeana tiene a la milonga campera como uno de sus ritmos más importantes, comúnmente tocado con un solo cantante y guitarra. El malambo, el ritmo gaucho por excelencia, tiene también aportes de la raza negra. Ya más ubicados en la zona del Río de La Plata se puede mencionar otro ritmo de origen negro, como el candombe.
- La región patagónica, está fuertemente conectada con la música indígena de los mapuches nativos; aquí el loncomeo es un baile acompañado de una música singular que logran con el kultrún, instrumento de percusión.

## CAPÍTULO 5: CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS OBRAS SELECCIONADAS Y SU VINCULO CON LA MÚSICA POPULAR

### Dúo para Flauta y Oboe-Alberto Ginastera

El Dúo para Flauta y Oboe de Alberto Ginastera fue compuesta en 1945 y estrenada el 23 de febrero de 1947, en la League of Composers en Nueva York por el flautista Carleton Sprague Smith (1905-1994) y la oboísta Lois Wann (1912-1999).

La obra se ubica dentro del período de nacionalismo objetivo (1934-1947), una designación proporcionada por el compositor en una entrevista con la musicóloga argentina Pola Suárez Urtubey para abarcar aquellas obras que presentan elementos populares nacionales en un marco mayormente tonal. Sin embargo, el dúo en muchos aspectos presenta características más en alineación con el período posterior, el nacionalismo subjetivo (1947-1958), caracterizado por la sutil presencia de elementos populares, ya que es una obra neoclásica con una conexión tenue a sus trabajos anteriores.

Algunos académicos han rechazado los intentos de dividir la producción de Ginastera, argumentando que sus obras no deberían agruparse en períodos en

absoluto. Malena Kuss, musicóloga argentina, afirma que es "engañoso ... dividir su producción en períodos creativos claramente definidos, como incluso el mismo Ginastera lo había hecho una vez" concluyendo que, aunque la agrupación tripartita original tiene el mérito de ser propuesto por el propio compositor, y de ser ampliamente aplicable a las obras mismas cuando se examinan, sin embargo, hay casos en que una pieza específica no cumple con la amplia caracterización, como ocurre en el caso del Dúo. Una de las soluciones más fáciles para esta dificultad de clasificación según Pola Suárez Urtubey sería plantear un período de transición de varios años entre los dos períodos iniciales en lugar de proporcionar un límite exacto entre ellos ya que permitiría una clasificación más correcta del dúo y otras obras escrito a mediados de la década de 1940.

El estilo neoclásico contrapuntístico, el uso de armonías cuartales y otras disonancias, para generar gran parte del material compositivo en el Dúo sugiere un nuevo enfoque compositivo para Ginastera, pero los elementos populares continúan presentes de una manera sutil en los aspectos melódicos, armónicos, rítmicos y formales de la pieza estrechamente entrelazados con los procedimientos compositivos modelos de la música de la época.

Esto puede notarse, por ejemplo, en el gesto de cinco notas de los primeros dos compases que se utiliza durante todo el primer movimiento. En este motivo, se encuentran algunas razones para vincularlo sutilmente con el acorde de guitarra, un símbolo de la tradición popular argentina que alude a uno de sus instrumentos centrales y ocupa una posición destacada en la producción de Ginastera. Está compuesto por las notas que corresponden a sus cuerdas al aire, a pesar de que no aparece en su forma estándar, ya que aparece a la distancia interválica de una tercera menor hacia el registro grave (C#).

Acorde de guitarra

Pentacordio del Dúo



Compás 1 (Flauta)



El punto no es establecer definitivamente que esta es una aparición del acorde de guitarra, sino más bien sugerir que Ginastera toma como punto de partida este elemento como materia prima para el posterior desarrollo de sus ideas en la obra. Además del uso en disposición cuartal de las notas, tal como ocurre en el acorde de guitarra, es intrigante que, de todos los centros de lanzamiento que Ginastera podría haber elegido para el dúo, seleccionó el centro de tono de E, el tono en el que se basa el acorde de guitarra. Esto puede verse en últimos tres compases el oboe toca repetitivamente las notas A – B – E, estableciendo inequívocamente E como el centro tonal, y la flauta también colabora en el último compás con una frase tonal, con el tetracordio B – C # –D # –E. En los últimos diez compases del segundo movimiento también aparece la escala pentatónica menor de E, (escala en la que se basa el acorde de guitarra) aunque no aparece en disposición cuartal como el motivo del primer movimiento, pero esta vez sí se manifiesta en su tono original (E).

Otros de los aspectos que sugieren influencia de la música folklórica son el uso del paralelo mayor y menor en el área temática secundaria, y sobre todo en el tema principal del tercer movimiento, conformado por diez notas que puede entenderse como el resultado de la suma de las escalas mayor y menor, dado que se ven alterados el tercer, el cuarto y el séptimo grado, por lo tanto, esto refleja la fluctuación de la música folklórica entre el paralelo mayor y el menor; el uso frecuente de fraseo de cuatro compases sobre todo en el segundo movimiento; el uso extensivo de la escala

pentatónica en el desarrollo y coda también sugiere influencia popular, teniendo en cuenta que gran parte de la música aborigen está conformada con esta disposición de sonidos.

En el segundo movimiento, puede encontrarse una alusión sutil en el ritmo de la zamba (también en aumentación de los valores rítmicos), así como también en la estructura de las frases agrupadas de a cuatro compases.

Primeros cuatro compases del segundo movimiento.



Patrones rítmicos de la Zamba



El carácter del tercer movimiento, se lo puede emparejar con el malambo por la indicación de compás de 6 octavos combinado con el tempo vivaz, la hemiola y la síncopa en los compases 5-8, y la apertura del movimiento tonal y con un motivo característico del género; esto sumado a que se encuentra en la tonalidad de la guitarra (E) y además, teniendo en cuenta que Ginastera emplea elementos de este género en varias de sus obras.

Patrón rítmico del Malambo



Compases 4 y 5 del tercer movimiento.



## Presencia N°8 (Luis Alberto) & Música para Cuatro Trombones-Carlos

### Guastavino

El santafesino Carlos Guastavino (1912-2000), premiado por diferentes organismos internacionales que lo reconocieron como uno de los pocos exponentes de la música nacional argentina, unió la música romántica con el folclore argentino de raíz en toda su obra (más de 350 títulos), que hasta hoy en día se siguen versionando. Fue de los autores que han dado un paso más en la innovación compositiva. Su vasta obra, se reparte en obras para piano, guitarra, música de cámara para diversas formaciones, obras para orquesta, coro a capella o con piano y una enorme cantidad de canciones para voz y acompañamiento.

Su estilo musical arraigado en el romanticismo del siglo XIX hizo que permanezca indiferente a las corrientes estéticas de vanguardia que predominaban en esa ciudad representadas por Juan Carlos Paz, el Grupo Renovación y por su contemporáneo casi exacto Alberto Ginastera (1916-1983), ratificando en una entrevista con Víctor Villadangos en 1992 que “la música es ritmo, melodía y armonía”. Tal aislamiento de los movimientos modernos y vanguardistas, así como su éxito al crear una música nacional atractiva empleando un lenguaje romántico, le convirtieron en un referente para la generación de autores e intérpretes de música popular y folclórica argentina de 1960, aplicando muchas de las innovaciones de Guastavino en su propia música, o interpretando diferentes versiones de sus canciones.

La **Presencia N° 8 “Luis Alberto”**, para piano y cuarteto de vientos (1971) pertenece al Ciclo denominado “Las Presencias”, compuesto por nueve composiciones, las primeras cinco para piano y las restantes para diferentes ensambles de música de cámara. Están pensadas como composiciones unitarias, que pueden ser interpretadas independientemente y que, con nombres imaginarios, evocan musicalmente personalidades de diversos caracteres. Refiriéndose a la Presencia N° 8, Guastavino señala: “[... como todas las Presencias es un retrato imaginario de personas...]”<sup>24</sup>. La música de Guastavino se vincula en muchos casos afectivamente a la naturaleza, o bien a personas reales o imaginarias, a las que hace alusión en los títulos.

---

<sup>24</sup> Carta de Guastavino a Ana Aguirre: 18/7/1991. Archivo Personal.

Se estrenó mundialmente en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, el 16 de Setiembre de 2000, en el marco de un concierto auspiciado por la Secretaría de Extensión Universitaria y el Departamento de Música pertenecientes a la mencionada Facultad interpretado por Ana Inés Aguirre en piano, Javier Escobar en oboe, Blas Cerezo en clarinete, Aldo Raggio en fagot y Carlos Florit en corno.

En esta obra, abunda la utilización de la polirritmia a lo largo de la mayor parte la obra, haciendo alusión al folklore, ya que el pulso se divide en dos y tres figuras de igual duración, que aparecen tanto de manera superpuesta como sucesiva. En el tema principal a menudo puede notarse que la melodía es binaria y el acompañamiento Ternario. Por su carácter esta obra se la puede emparentar con el “bailecito” norteco, enmarcado en un lenguaje romántico y tonal que, a semejanza de los quintetos de Mozart y Beethoven, establece una preponderancia del piano, reservando para los instrumentos de viento una labor de conjunto, ya sea en intervenciones grupales, o haciendo fluir la melodía entre ellos, recurso que produce una interesante variedad tímbrica.

Compás 8: polirritmia en el tema principal.



Su obra “**Música para cuatro trombones**” compuesta en el mismo año (1971) está conformada por cuatro movimientos, en los cuales los tres últimos tienen una notoria influencia folclórica en la que se emplea la polimetría común de 3/4 y 6/8, usando el recurso de la repetición y variación de un motivo breve de uno o dos compases, y en los cuales abundan los intervalos de sexta y tercera paralelas, tal como las armonizaciones en las voces o en las introducciones e interludios de guitarra en gran parte de la música folclórica; y al primero (Marcha) a su vez, se lo puede

emparentar con el pasodoble español ya que es una danza muy característica de España en las corridas de toros en la cual los instrumentos de bronce generalmente tienen protagonismo, y fue adoptado en varios países americanos como México, Colombia y Puerto Rico. Se trata de una marcha binaria de infantería que regulaba y agilizaba el paso de los soldados ("a paso doble", más rápido que el paso normal), y es tocado por bandas para marchas militares desde 1780. Luego el mov. II (Canción Popular) tiene un aire al género chamamé canción, por su velocidad y carácter. El mov. III (Interludio) se lo puede vincular con la Vidala, por su tempo y su acentuación característica en el primer y tercer tiempo del bombo en el acompañamiento del tema principal (compás 9), y por momentos la aparición del modo Dórico (sexta mayor en el modo menor) una de las escalas más características de la música del Noroeste presente en muchas melodías.

Compás 16, Mov. 3. Fm dórico.


The image shows a musical score for saxophone, measures 16-19, Movement 3, in the Fm Dorian mode. The score is written for four staves, labeled T.1, T.2, T.3, and T.4. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The melody in T.1 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The melody in T.2 starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The melody in T.3 starts with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a quarter note C4. The melody in T.4 starts with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note Bb2, and a quarter note C3. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

En el Mov. IV (Final) puede notarse un aire a chaya, sobre todo por su motivo principal en el que repite insistentemente su ritmo mientras cambia las alturas. Este motivo contiene una célula que Guastavino la utiliza en todo el movimiento, en la cual puede estar imitando el repiqueteo del bombo característico de la chaya, que en realidad consiste en cuatro semicorcheas, por lo tanto es probable que el compositor

haya optado por quitarle una figura con el objeto de facilitar la articulación para el trombón.

Patrón rítmico de la Chaya

Mov. 4 Compases 1 y 2.



### Milonga del Ángel-Ástor Piazzolla

Ástor Pantaleón Piazzolla (Mar del Plata, 11 de marzo de 1921 – Buenos Aires, 4 de julio de 1992) fue un bandoneonista y compositor argentino considerado uno de los músicos más importantes del siglo XX y uno de los compositores más importantes de tango en todo el mundo.

El periodista mexicano Guillermo Pérez Verduzco entrevistó al compositor Argentino Ástor Piazzolla para hablar del Tango. “Tengo una posición frente al tango que es hacer una música diferente. Si todo ha cambiado, también debe cambiar la música de Buenos Aires.”

En su juventud tocó y realizó arreglos orquestales para el bandoneonista, compositor y director Aníbal Troilo. Cuando comenzó a hacer innovaciones en el tango en lo que respecta a ritmo, timbre y armonía, fue muy criticado por los tangueros de la «guardia vieja», ortodoxos en cuanto a ritmo, melodía y orquestación. Ástor Piazzolla, revista Antena, Buenos Aires, 1954.

La habilidad de Piazzolla para amalgamar con un estilo muy personal tradiciones musicales diversas: el tango, el jazz y la música erudita europea, en palabras de Carlos Kuri, “Piazzolla consigue establecer un lenguaje homogéneo sobre elementos dispares y rebeldes, no tolerados por el género, pero sí dominados por el estilo.

En el apartado a cargo de Martín Kutnowski que se titula “Rubato instrumental y estructura de la frase en la música de Ástor Piazzolla”, considera que son dos aspectos puntuales del estilo piazzolleano, ejemplificando con tangos clásicos de otros compositores, en qué consiste el rubato vocal de cantantes como Gardel o Goyeneche para luego señalar las diferencias con el mismo recurso expresivo pero a cargo de un instrumento.

Milonga del Ángel fue compuesta por Ástor Piazzolla en 1965. Pertenece a su “Serie del Angel”, conformada por “Introducción al ángel”, “Milonga del ángel”, “Muerte del Ángel” y “Resurrección del Angel”. Lo grabó en vivo en 1965 en el disco “Concierto de Tango en el Philharmonic Hall de New York”, con el mismo Astor Piazzolla en bandoneón, Antonio Agri en violín, Jaime Gosis en piano, Oscar López Ruiz en guitarra eléctrica y Kicho Díaz en contrabajo; luego en su álbum de 1986 “Tango: Zero Hour” también en formato de quinteto junto a Fernando Suarez Paz en violin, Pablo Ziegler en piano, Horacio Malvicino en guitarra eléctrica y Hector Console en contrabajo.

Milonga del Ángel, como su título lo indica, tiene un aire a la milonga, más propiamente a la campera si se tiene en cuenta el tempo que el compositor utiliza. Alejado por supuesto de la forma tradicional de la milonga, puede observarse que el contrabajo hace el motivo característico del género (en aumentación de los valores rítmicos) durante la mayor parte de la obra, y el uso del bandoneón, el fraseo *tanguero* de los instrumentos que interpretan la melodía (alejado de lo estrictamente escrito), el arrastre en los bajos en el piano en las anacrusas y el violín armonizando en los agudos, le otorgan un color de orquesta de tango tradicional aunque, a estas propiedades Piazzolla le añade un color jazzístico moderno a través del sonido y las armonías extendidas de la guitarra eléctrica.

Patrones rítmicos de la Milonga



Compases 1 y 2 del Contrabajo.



## CAPÍTULO 6: PROCEDIMIENTOS Y CRITERIOS CONSIDERADOS EN LAS OBRAS TRANSCRIPTAS

El arte de transcribir consiste en trasladar una expresión musical a un instrumento habiendo sido escrita para otro, contribuyendo al entendimiento y reinterpretación de sus contenidos, diferenciándose de un "arreglo", ya que este ajuste implicaría un cambio de esencia de la obra, o un cambio de medio (por ejemplo, de piano a orquesta).

Uno de los propósitos de este trabajo es dejar expuestos diversos criterios y procedimientos para realizar una transcripción y que respondan según la instrumentación de cada obra original. Por eso mismo, se eligió trabajar todas las obras conformadas originalmente por orgánicos distintos, ya que esto generaría de por sí, distintas maneras de llevar a cabo dichas transcripciones, teniendo en cuenta, además, que los pocos autores que tratan el tema de la transcripción musical lo hacen desde el punto de vista de las distintas interpretaciones posibles que existen al querer representar un fenómeno sonoro mediante la partitura, en lugar de trasladar un código de un instrumento a otro.

Los procedimientos utilizados en las obras trabajadas son los siguientes:

### Dúo para Flauta y Oboe:

- Fue transpuesta a la distancia de un tritono hacia el registro grave debido a que la tesitura de la flauta y del oboe son más agudas que el de los saxofones soprano y alto respectivamente.
- La armadura de clave quedó intacta, no porque esté en do mayor, sino que el lenguaje que la obra propone está lejos de ubicarse en un centro tonal.
- Debido a que el registro estándar de la flauta es más amplio que el del saxofón (contrariamente al del oboe que tiene prácticamente la misma amplitud que el mismo) y está aprovechado plenamente en la obra, en algunos pasajes las voces fueron trocadas: en el Mov 1 del compás 16 al 24 y una frase del compás 49, y en el Mov. 3 la sección 7 completa, y del compás 111 al 115.

### Presencia N°8 (Luis Alberto):

- Se preservó la tonalidad original, Eb (concert).
- Teniendo en cuenta las similitudes de los registros de los saxofones con la instrumentación original de la obra, se optó por reemplazar al oboe con el saxofón soprano, al clarinete con el alto, al corno con el tenor, y al fagot con el barítono.
- En el caso del clarinete, al tener un registro más amplio que el saxofón y dado que Guastavino emplea gran parte del mismo, algunos pasajes fueron trocados con el oboe, dado que quedaban muy agudos para el saxofón alto: del compás 35 al 40, 90 y 91, 96 y 97, y el compás 149.

### Música para Cuatro Trombones:

- Fue transpuesta a una quinta justa superior, ya que la tesitura de los saxofones (salvo el barítono) es más aguda que la del trombón. El saxofón barítono, al ejecutar el bajo, tiene mayor margen para octavar, dado que no puede haber una distancia de más de una octava entre las distintas voces, excepto entre bajo y tenor, donde sí se puede sobrepasar esa distancia.

*[...“los intervalos cerrados (terceras o cuartas) pueden existir junto a los abiertos (quintas o sextas), siempre que éstos no sean superiores a la octava en las tres voces superiores”...] Rimsky Korsakov-Tratado Práctico de Armonía.*

- A causa de que en esta obra la amplitud del registro utilizado de cada una de las voces es estrecha, se generan mayores posibilidades para elegir la tonalidad al querer realizar la transposición.
- La tesitura se mantuvo mayormente en el registro grave del instrumento para emparentarlo con la oscuridad de los trombones.
- Las armaduras de clave son accesibles para la lectura.

- Se aprovecha la nota más grave del saxofón barítono (La) otorgándole más profundidad a gran parte de la obra ya que en las dos tonalidades que esta propone (D y Dm de escritura<sup>25</sup>) esa nota es la 5ta.

### Milonga del Ángel:

- Se mantuvo la tonalidad en B menor (concert).
- La partitura del piano quedó intacta, ya que no sufrió cambios con respecto a la original.
- El saxofón barítono adoptó el rol del contrabajo (ya que es el saxofón que más se aproxima a su registro) aunque lo interpreta una octava por encima. También se añadieron detalles de articulación e intensidad para asemejarse a la ejecución de un contrabajo en pizzicato, teniendo en cuenta que al ser un instrumento de cuerda, cada sonido ejecutado se apaga rápidamente.
- Luego, teniendo en cuenta que el tanto el violín, como la guitarra y el bandoneón tienen un registro más amplio que el saxofón y los dos últimos tienen la posibilidad de ejecutar acordes y arpeggios, el resto de los saxofones (soprano, alto y tenor) van cambiando su función adaptándose de acuerdo a las ideas musicales que propone la obra. Por ejemplo, la melodía del violín del compás 55 donde se utiliza gran parte de su registro, en la transcripción la tiene el saxofón soprano al principio y luego en el compás 59 la toma el saxofón tenor. Nombrando otro ejemplo, en el caso de los arpeggios en la guitarra, por lo general fueron abordados desde el cuarteto de saxofones de manera en que cada uno toque una nota por cada cuerda ejecutada por la guitarra, generando un efecto campana.

## CONCLUSIONES

Mi experiencia personal como estudiante académico, más la lectura de autores que abordan el tema de diferentes ángulos, me dieron el marco para tratar el tema vinculado a la necesidad de ampliar el repertorio para saxofón, mediante obras que representen un país y una época particular, visto y considerando que el instrumento ha transitado un proceso de evolución dentro de las academias de música tanto a nivel nacional como internacional, en la cual se puede afirmar que hoy en día sigue vigente, ya que no se deja de transcribir o reversionar música para ser interpretada mediante

---

<sup>25</sup> Un instrumento transpositor (como es el caso de cualquier tipo de saxofón) produce sonidos que suenan a una altura diferente de la que se ha escrito en la partitura general. El compositor u arreglador debe transponer la parte para que el intérprete simplemente pueda leerla en la partitura, digitándola normalmente en el instrumento, pero produciendo los sonidos que la música exige.

este instrumento con la finalidad de aportar música en múltiples estéticas, aportando al repertorio universal del saxofón.

Uno de los propósitos de este trabajo descritos al comienzo del mismo, fue ofrecer herramientas para realizar trabajos similares a futuro vinculados a la transcripción de obras, ya que existe una abundante cantidad de obras argentinas del siglo XX que pueden adaptarse para ser interpretadas por el saxofón. En base a cada procedimiento utilizado en cada transcripción expuesto anteriormente, dada la escasez de bibliografía que aborde el tema y observando que no existe un método universal que indique como realizar una transcripción de un instrumento a otro, podemos afirmar que el factor fundamental a tener en cuenta debe ser el rango de alturas que dispone cada instrumento a transcribir y su relación con el resto de instrumentos que intervienen en esa obra, dado que cuanto más estrecho es este rango, más libertades tendrá el transcriptor para hacer uso de sus propios criterios, como elegir una tonalidad accesible, intentar no inclinarse sobre las notas extremas del registro, entre otras.

En relación al repertorio elegido para abordar las transcripciones, se dejó en evidencia que la música académica se hizo permeable a las influencias provenientes del ámbito de la música popular, otorgándole a través de ella una identidad particular a la música de nuestro país, en la cual cada compositor se apodera de ello como medio para lograr una expresión propia, y asimismo generar una música única a nivel mundial.

Observando estos aspectos claramente en las obras analizadas, y teniendo en cuenta, además, que este particular entrecruzamiento de estilos también está presente en muchas piezas de saxofón argentino de compositores contemporáneos, el presente PIF considera que el repertorio transcrito enriquecerá a las clases de saxofón dado que fomentará al futuro músico docente a adquirir conocimientos tanto del área de la música popular como de la música académica, teniendo en cuenta que estas interpretaciones requieren conocimiento de ambos campos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Samuel (2006), *El estudio de la orquestación*, Editorial Idea Books, Barcelona.
- AGÜERO, Mauricio (2013) *Toward a Redefinition of Musical Learning in the Saxophone Studios of Argentina*, Universidad de Cuyo.
- AGUIRRE ARRIAGA, Imanol (2006) *Modelos formativos en educación artística: Imaginando nuevas presencias para las artes en educación*, Universidad Pública de Navarra, Bogotá.
- ARICÓ, HECTOR (2007): *Panorama histórico-geográfico de las danzas argentinas de esparcimiento (período 1800-1950)*, Sitio oficial del profesor Héctor Aricó.
- ASENSIO, Miguel (1999) *El Saxofón en la Orquesta*.  
<https://www.adolphesax.com/index.php/es/actualidad/articulos/historia/historia-del-saxofon/218-articulo-miguel-asensio-el-saxofon-en-la-orquesta>
- DAVINI, María Cristina (2008) *Métodos de enseñanza: didáctica General para maestros y profesores*, Editorial Santillana, Buenos Aires.
- EISNER, Elliot (1972) *Educación la visión artística*, Editorial Paidós Educador, Nueva York.
- ETHERIDGE, Kathryn Diane (2008) *Classical Saxophone Transcriptions: Role and Reception*, Florida State University.
- GARDNER, Howard (1990) *Educación artística y desarrollo humano*, Editorial Paidós Educador, Los Ángeles.
- GARCIA BRUNELLI (2014), *Omar Estudios Sobre La Obra De Astor Piazzolla*, Editorial Gourmet Musical, Buenos Aires.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta (2002) *Violeta Pedagogía Musical-dos décadas de pensamiento y acción educativa*, Editorial Lumen, Buenos Aires.
- INFOD (Instituto Nacional de Formación Docente) *Recomendaciones para la elaboración de diseños curriculares*. Profesorado de Educación Artística.

KORSAKOV, Rimsky (1978), *Tratado práctico de Armonía*, Editorial Ricordi, Buenos Aires.

KOTCHNITSKY, LEÓN (1949). *Sax and His Saxophone* (cuarta edición (1985)). North American Saxophone Alliance.

KURI, Carlos (1992) *Piazzolla: La música Límite*, Editorial Corregidor, Buenos Aires.

KUSS, Malena (1986) *Introducción a la edición revisada de Alberto Ginastera: un catálogo completo*, Editorial Boosey y Hawkes, Nueva York.

LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN EL SISTEMA EDUCATIVO NACIONAL, Consejo Federal de Educación, RESOLUCIÓN CFE Nº 111/10 – ANEXO

LARREGLE, María Elena (2011), *Una mirada a la didáctica musical-Propuesta educativa*, Facultad Latinoamericana de Estudios Sociales, Buenos Aires.

LERMAN, Fernando (2007) *Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX*, Buenos Aires.

LEY Nº 26.206 LEY DE EDUCACIÓN NACIONAL- CAPÍTULO VII EDUCACIÓN ARTÍSTICA  
ARTÍCULO 40.

Plan Curricular Institucional (PCI) Carrera de Formación Docente, CABA, Profesorado de Música con orientación en Saxofón. Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” RESOL-3961-2014-MEGC

ROUSSEAU, EUGENE (1982) *Marcel Mule, su vida y el saxofón*, Shell Lake, Wisconsin.

SHIFRES, Favio y BURCET, María Inés (2013) *“Escuchar y pensar la Música. Bases teóricas y metodológicas”*, Editorial Edulp, La Plata.

SUAREZ URTUBEY, Pola (1967) *Alberto Ginastera*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.

SUAREZ URTUBEY, Pola (1972) *“Alberto Ginastera en cinco movimientos”*, Editorial Victor Leru, Buenos Aires.

UMBLE, James (2000) *Jean-Marie Londeix: Master of the Modern Saxophone*, Cherry Hill-New Jersey, Editorial Roncorp.

VEGA, CARLOS (1956) *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Editorial Ricordi.

WENTZLAFF-EGGBERT, CHRISTIAN, *El tango argentino como espejo de la sociedad en su contexto histórico*.