



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

DECANA: PROF. CRISTINA VÁZQUEZ

**CARRERA: LICENCIATURA EN ARTES MUSICALES, ORIENTACIÓN
INSTRUMENTO, ESPECIALIDAD SAXOFÓN**

TESINA DE GRADUACIÓN

MÚSICA ARGENTINA PARA DÚO DE SAXOFONES

TESISTA: LEANDRO AGUSTÍN RIVARA

TUTOR DE TESINA: DOC. FERNANDO LERMAN

AÑO 2026

ÍNDICE

Agradecimientos	p.3
Introducción	p.4
CAPÍTULO 1: Objetivos de la tesina	p.5
CAPÍTULO 2: Entrevista	p.7
CAPÍTULO 3: Análisis de las obras	p. 27
CAPÍTULO 4: Conclusion	p. 51
Bibliografía	p. 52

AGRADECIMIENTOS

Esta tesina se la quiero agradecer y dedicar a todas las personas que me ayudaron y me apoyaron en todo mi recorrido hasta el momento. A mi padre y madre por alentarme en mi camino en la música. A mi esposa y a mis hijos que me apoyaron todo el tiempo en mis distintos proyectos. A Fernando Lerman, a quién conocí hace más de diez años y fue una persona fundamental en mi formación profesional. A todos y a cada uno de los que compartí y me enriquecieron para hacerme cada día un poco mejor.

Y por último, a la Universidad Nacional de las Artes, que ha estado siempre a disposición y al servicio de mi formación académica.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace de la necesidad de profundizar en el repertorio académico para dúo de saxofones. Si bien el material de música argentina para dúo de saxofones es amplio, me pareció una buena oportunidad para poder encuadrarlo en este trabajo. Nuestra formación académica como saxofonistas está ligada fuertemente a la escuela francesa. Sin embargo, en nuestro país existe afortunadamente un vasto repertorio que sirve para ser estudiado y practicado y que merece ser sistematizado para su utilización. La búsqueda de este repertorio responde a una necesidad de identidad cultural con el fin de poner valor a nuestras obras que traducen nuestra idiosincrasia, nuestro lenguaje académico y contemporaneidad musical.

El objeto central de este estudio es un programa de concierto que integra la *Suite Op. 66* de Guillermo Zalcman, junto a piezas de Luis Chiurco, Fernando Lerman y María Noel Luzardo. Elegí estas obras porque entiendo que funcionan muy bien como obras de referencia a nuestra estética cultural. El saxofón deja de ser meramente un instrumento aislado y exclusivamente enfocado al ámbito académico, sino que pasa a formar parte de un lenguaje muy característico de nuestro país, como lo es el folclore.

Mi objetivo es realizar un estudio analítico e interpretativo del programa. El eje central de esta tesina es la utilización y la utilidad de la música argentina para dúo de saxofones. En el capítulo 1 me enfoco en los objetivos de la tesina; todas sus ventajas y posibilidades que tiene este tipo de formación. En el capítulo 2 he realizado una entrevista a dos personas que tienen un amplio recorrido y trayectoria interpretando música argentina para dúo de saxofones.

Y en el tercer capítulo me centro en el análisis formal de las obras de estudio del programa.

CAPÍTULO 1

Objetivos de la tesina

El objetivo del trabajo es demostrar cómo esta formación pudo ser incluida dentro del repertorio de la música popular argentina. La intención dentro de este escrito es destacar y difundir este formato de dúo de saxofones y todas las ventajas que este tiene; sus facilidades para dar clases, conciertos, audiciones de cátedra, brindar master class, entre otras opciones, ya sea porque funciona muy bien, es muy fácil y cómoda su utilización. El presente trabajo de investigación se propone abordar la formación del dúo de saxofones como una unidad fundamental y versátil dentro del panorama de la música popular argentina. Históricamente, el saxofón ha encontrado un terreno fértil en los géneros rioplatenses y folclóricos, pero muchas veces su estudio se ha limitado a la ejecución solista o a la formación de cuarteto de saxofones.

Esta tesina surge de la necesidad de destacar un formato que, por sus características intrínsecas, ofrece una solución artística y logística de gran valor: el dúo. Se busca demostrar que esta formación no es simplemente una reducción de un ensamble mayor, sino una entidad con lenguaje propio, capaz de representar la riqueza rítmica y melódica de nuestra música con una economía de medios excepcional. La practicidad del dúo surge de una necesidad logística y pedagógica, permitiendo una movilidad para la circulación de obras y de intérpretes sin la complejidad y dificultad de ensambles o grupos más grandes. Este formato es esencial para la transmisión directa entre dos intérpretes; profesor-alumno o entre pares ya que facilita la homogeneidad tímbrica y la imitación de gestos rítmicos propios del tango y folclore.

Dentro de esta tesina me enfocare en la música argentina para dúo de saxofones y he elegido un repertorio de distintos compositores argentinos que ya han sido interpretados por distintos músicos en diferentes oportunidades. Este formato cuenta con un amplio repertorio, no solo dentro de la música popular, sino también dentro de la música académica. *Konzertstück für zwei Altsaxophone*, Pual Hindemith; *Six Caprices* (para dos saxofones altos), Pierre Max Dubois; *Murasaki no Fuchi*, Ryo Noda; *Sonata en Do mayor*, Jean Baptiste Loillet; *Knabenduet*, Karlheinz Stockhausen; *24 Duos*, Op. 186, Charles Koechlin; *Ars* (para dos saxofones sopranos), Christian Lauba, son algunas de las obras que ya se han interpretado dentro del formato dúo de saxofones en el ambito de la musica academica.

Para concretar los objetivos planteados se ha decidido realizar entrevistas a dos intérpretes para conocer más profundamente la experiencia de interpretar y componer música para dúo de saxofones y que nos cuenten cómo ha sido su experiencia en su recorrido transitado. Además, el presente trabajo busca ser una fuente de consulta para quienes deseen componer o interpretar obras para esta formación o distintas agrupaciones de cámara para saxofón, ya sea para música argentina como latinoamericana.

En definitiva, este trabajo propone difundir un formato que permita a distintos docentes, compositores, estudiantes e intérpretes encontrar soluciones prácticas que permitan borrar las fronteras entre el instrumento y el intérprete, proponiendo nuevas formas de interpretación estética en la música argentina y latinoamericana.

CAPÍTULO 2

Entrevista

Para la realización de este trabajo he decidido entrevistar a dos músicos que han interpretado y tienen un vasto recorrido y experiencia dentro de este formato dúo. Alejandro Bidegain y Estefania Schanton actualmente integran el “dúo Skat” en donde han grabado y se han presentado en Argentina, Brasil, Uruguay, Francia y España.

Alejandro Bidegain es egresado de la Universidad Nacional de las Artes en la Licenciatura en Artes Musicales. Comenzó sus estudios en la Banda Sinfónica Municipal de Intendente Alvear, La Pampa, dónde es oriundo. Gana el 1° premio en el Concurso para Jóvenes Solistas, concurso organizado por la Banda Sinfónica de la Facultad de Filosofía y Letras. Junto a Estefania han integrado el cuarteto de saxofones “4 mil”. Actualmente conforman el trío “Entongue Trío” junto a Verónica Baraybar.

Estefania Schanton es egresada de la Licenciatura en Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes. Actualmente es contratada por distintas orquestas y bandas sinfónicas de Buenos Aires y La Plata. Integra el trío “Entongue Trío” junto a Alejandro Bidegain y Verónica Baraybar -dos saxofones y piano- con el que interpretan música tradicional del estilo, así como de compositores actuales.

Actualmente, Alejandro y Estefania, residen en Granada, España. Ambos son docentes y conforman el dúo “Skat”, con el que interpretan, mayormente, música argentina.

ENTREVISTA

LR - Para empezar, me gustaría que me cuenten, brevemente, quienes son ustedes.

ES - Yo soy Estefanía Schanton, a mi lado Alejandro Bidegain. Somos saxofonistas, egresados de la UNA (Universidad Nacional de las Artes). Me recibí en el 2018, con Emiliano Barri.

AB - Bueno, yo pasé por varios. Pasé por Maria Noel Luzardo, luego Emiliano Barri y por último Fernando Lerman, que me ayudo con mi tesina también

ES - Ambos tocamos saxofón desde muy chiquitos y desde el año 2013 formamos el dúo de saxos viendo esta necesidad que teníamos de tocar música para dúo de saxofones, ya que teníamos los cuatro saxos y también la necesidad de tocar música argentina, música nuestra, con los instrumentos que teníamos. A la vez, al ser pareja, nos resultaba bastante más sencillo tener el dúo, también por cuestiones prácticas, además que nos gustaba la música. Siempre teníamos cuartetos de saxos, pero se nos hacía un poco más complejo a la hora de reunirnos, de buscar gente, de ensayar. Aunque hay más repertorio, pero las necesidades nos hicieron formar el dúo por eso, porque era más práctico y nos gustaba la formación y de ahí empezamos a buscar siempre obras para dúo de saxos. A veces no poníamos límites de que saxos usar. Luego nos arrepentimos, porque una vez fuimos a un festival de La Plata y tuvimos que llevar siete saxos y fue caótico. Entonces después, bueno, comenzamos a limitar un poco lo que pedíamos, consensuando con el compositor. Entonces bueno, en

2013 formamos el dúo Skat, de saxofones y tratamos de hacer dúo con piano, duo con percusión, para que tenga varias variables también.

AB - Bueno, un detalle no menor, es que ambos somos de La Pampa, de diferentes pueblos. Obviamente ambos nos fuimos a estudiar a Buenos Aires. Estefi pasó por Córdoba antes, pero por supuesto, para hacer una carrera como la que queríamos hacer a una de esas dos ciudades teníamos que irnos, y fue lo que hicimos. Digo esto porque el dúo empezó haciendo música contemporánea, experimentando un poco, y luego empezamos a ir por un camino más ameno para nosotros, sobre todo porque empezamos a trabajar con música que escuchamos de pequeños. Por eso digo lo de La Pampa, porque empezamos a tocar folclore argentino, que al menos en nuestras casas es de lo que más se escuchaba.

LR - Digamos, querían conectar con la música que se había iniciado y darle una forma con el dúo.

AB - Claro, nosotros habíamos hecho una carrera académica, como se suele decir. Habíamos tocado música contemporánea, que era lo que estábamos haciendo. Pero claro, lo más cercano, lo más natural, lo que más nos gustaba es el folclore. Entonces, ahí también, además de la música contemporánea, empezamos a trabajar con compositores para que nos escriban para el dúo pero pensando en estilos más folclóricos de Argentina.

LR - ¿Y se sienten cómodos con el repertorio que están haciendo? ¿Qué es lo que más les gusta de ese repertorio?

ES - Si, super cómodos.

AB - La verdad que sí. Lo que te decía recién entre comillas, parece que es natural para nosotros tocar este tipo de música. Por supuesto que no somos expertos ni mucho menos en el estilo, en esos estilos. Cada vez que tocamos alguno de ellos tenemos que estudiar mucho, más allá de las notas que tenga la partitura. Investigar un poco la historia del estilo en particular, de donde viene, los próceres de ese estilo de música y bueno, entonces nada, como te digo, no somos expertos en el estilo pero es lo que nos gusta.

LR - Bueno, y, más detalladamente, ¿de qué compositores o cual es su repertorio me podrían decir?

ES - Bueno, trabajamos mucho con Guillermo Schiavi Gon, tocamos mucho de su música, nos ha escrito mucho. Después, bueno, Fernando Lerman por supuesto, tocamos mucha música de él. De Fernando Muslera también, hay muchos arreglos, no solo de folclore, sino de tango, que sus arreglos para dúo de tango nos gustan mucho también. Luis Chiurco, un saxofonista, seguramente lo conoces, compositor, de San Andrés de Giles, de la provincia de Buenos Aires.

ES - Grabamos la suite gilense, que bueno, nos gusta mucho también. Y después, un poco más académico tocamos música de María Noel Luzardo, que es saxofonista, por supuesto que la conoces y compositora también y tiene un dúo muy

lindo. Giuliana Di Pietro, que también se recibió de la UNA, en composición, que ahora está en Barcelona y siempre trabajamos en conjunto con ella.

AB - Bueno, Rolando Budini, que también hemos tocado música, arreglos y obras de él. Bueno, música también de los inicios del dúo.

LR - Y por lo general siempre están interpretando obras de estos mismos compositores o están buscando obras de compositores de latinoamérica. Por ej; Rivas Pintos o tantos otros que tiene de ese catálogo Rivas Pintos.

AB - Siempre tratamos tocar de estos compositores, pero como decía Estefi recién, tanto la obra de Maria Noel Luzardo, como la de Giuliana aparecieron hace poco, de hecho la última fue la de Giuliana, que hace un año más o menos que la tenemos. Y nos escribió dos obras.

ES - De ella grabamos una, y ahora la segunda.

AB - Siempre estamos en contacto con diferentes compositores. A nivel latinoamérica no hemos tocado tanto. Nos hemos concentrado más en lo argentino. Pero bueno, si, siempre un poco la idea del dúo fue eso, explorar el folklore argentino.

ES - Bueno, de Douglas Braga, es un compositor y saxofonista brasileño y también tocamos algo de él. Pero sobre todo si es más argentino y si puede ser

contemporáneo nuestro nos interesa más todavía. Además el objetivo principal del dúo, el otro día lo hablé bastante con Giuliana, es motivarnos entre compositores e intérpretes. Que muchas veces para los compositores es difícil que se les estrenen obras y nosotros quizás queremos ese intercambio, nos parece enriquecedor porque podemos hablar con el compositor que les interesa y de qué manera buscan que se interprete la obra. Nos nutre mucho esa relación de hablar. que creo que desde el principio, como que nuestras carreras, nos enfocamos siempre en eso, como que la música que está escrita y es nueva suene de alguna manera. Nos parece mucho desperdicio que muchos compositores nuevos compongan música nueva y eso no se escuche.

AB- Siempre el compromiso que tenemos con los compositores es que vamos a tocar su música lo mejor que podamos y difundirla todo lo que podamos. es un poco el negociado que hacemos entre comillas. Lo que decía Estefi; que sume para los dos, Nosotros tenemos un repertorio nuevo, y entendemos que para los compositores también es difícil mover su música, y bueno, es un intercambio bastante interesante, más allá del material que aparece nuevo

LR - Y en ese intercambio me imagino que ustedes al estar en España debe ser novedoso para el público de allá.

AB - Si, es novedoso en Argentina, no por el estilo porque obviamente se conocen los estilos que tocamos, pero es novedoso que sea tocado por dos saxos también. Pero sí, aquí hemos tocado el año pasado, tuvimos la suerte de andar por varios pueblitos de aquí de España que hicimos una pequeña gira y tocamos con el dúo bastante. Y la verdad que gusta mucho, llama mucho la atención, y bueno, y también algunos ritmos

que vienen de España, que han ido para para América, un poco como que empiezan a haber conexiones, o similitudes con el folclore de España, entonces está bueno eso porque es como que es parte de lo que se vive acá también en el folclore se fue para allá y se fusionó con otras músicas, otros instrumentos; y bueno apareció esto que estaríamos intentando hacer nosotros.

ES - El año pasado, que presentamos el proyecto del dúo y el proyecto del trío con piano y de los ayuntamientos o las municipalidades tenían que elegir y nos eligieron para 10 pueblos como que eligieron el dúo antes que (yo pensé que iba a ser al revés) porque bueno, un proyecto con piano como que parece más no sé, musicalmente parecería más completo y nos sorprendió que eligieron el dúo.

AB - Además en el trío hacemos tango.

ES - Claro, pensábamos bueno con el trío funcionar mejor y nos sorprendimos porque eligieron al dúo para 10 conciertos y estuvo buenísimo porque, porque dimos a conocer la parte folclórica, que es como que nos tira un poquito más.

LR - Claro, o sea, le interesó hasta la Municipalidad del pueblo, donde están, básicamente.

AB - Claro, la idea era un poco mandar tu propuesta, contando un poco de qué se trata y cada ayuntamiento tenía un listado que elegía los grupos, ¿no? Y bueno, tuvimos

la suerte que al dúo lo eligieron diez ayuntamientos, diez pueblos diferentes. Además pueblos muy pequeños, lugares que ni sabíamos que existían, que bueno, un poco nos llevaba también a nuestra infancia que son muchos de ellos parecidos a nuestros pueblos de La Pampa ¿no? porque son también pequeños y la verdad fue súper interesante y súper lindo.

LR - Ok, y cómo es más precisamente su actividad profesional actualmente? ¿Qué hacen específicamente aparte del dúo? ¿O con el dúo se van trasladando de un pueblo a otro?

AB - Mira nosotros ahora estamos viviendo, va siempre estuvimos viviendo, en Granada en Andalucía al sur de España. Con el dúo, bueno, además de la gira que hicimos el año pasado también hemos hecho, y seguimos haciendo, didácticos en escuelas. Y sobre todo aquí nos dedicamos a la docencia, a trabajar en diferentes escuelas de música que aquí hay muchísimo de eso, muchas bandas también de pueblo. Y bueno, y cada vez que podemos metemos ahí al dúo, por ejemplo, ahora tenemos una masterclass para una Federación Andaluza de bandas y, que en realidad la masterclass es para saxofonistas, pero aprovechamos y vamos a meter el dúo también ahí un poco, obviamente lo que hay desde la Federación para también mostrar un poco nuestra música lo que hacemos y sobre folclore de Argentina. Y después bueno, trabajando en la música de lo que salga, de lo que se puede hacer.

ES - Pero como te digo, lo fijo es dar clases en escuelas de música, que son de distintos pueblitos acá pegados a Granada y si estamos instalados en esta zona en Granada. Y bueno, y luego buscando siempre conciertos con el dúo, con el trío que

tenemos con piano. Y sí, y trabajos freelance cuando nos llaman para una banda, para hacer un refuerzo. Hay grupos aquí que se llaman charangas que son como grupos de fiesta de calle que también hacemos trabajos ahí. Sí, todo lo que salga. Bueno, ahora en Semana Santa acá en España es muy fuerte en Andalucía, sobre todo la Semana Santa, y es una semana de trabajo duro para los músicos. Bueno, de trabajo duro, no sé si decirlo así, pero es una semana de trabajo para los músicos, que todo el mundo con otros trabajos tienen una semana de descanso de feriados y para los músicos es como una semana fuerte de trabajo porque salen las procesiones de cada congregación de cada iglesia y detrás de la Virgen o el Cristo salen bandas tocando marchas de procesión, que es un un género como muy muy fuerte acá. Hay muchas composiciones de marchas de procesión religiosa, que tienen un repertorio grandísimo que nosotros conocimos estando acá. No teníamos ni idea que esto existía y bueno y ese por ejemplo en la Semana Santa una salida laboral fuerte de Andalucía para los músicos.

AB - Y volviendo un poco a la difusión del folklore, volviéndolo del dúo, yo al menos lo que trato de hacer siempre, porque bueno, también es el material que tengo a mano y que conozco, de trabajar con mis alumnos en ensamble o dúos esto mismo, esta misma música de estos mismos compositores. De hecho algunos me odian a veces porque por ahí claro son estilos que no los conocen entonces cuesta mucho más a la gente de aquí de España. Pero bueno, es un lindo desafío y a la vez seguimos difundiendo un poco a esos compositores que tanto no nos ayudaron en su momento brindando su arte, que está buenísimo.

LR - Y es de interés para los alumnos también poder conocer este nuevo repertorio?

AB - Si, la verdad que sí. Lo que pasa que cuesta mucho, por una cuestión de que acá son muy tradicionalistas. Tienen una forma de tocar muy particular, que la mantienen, toda la gente más grande, ¿no? Entonces les cuesta ir a ese tipo de música más latinoamericana, que por ahí no conocen.

ES - Si, es mucho paso doble y música española

.

AB - Pero les encanta el folklore, ya te digo. También el tango, obviamente, pero como que el folclore, yo he hecho hasta cosas uruguayas como el candombe; bueno, las chacareras, y como que les cuesta bastante entenderlo porque claro, nunca lo escucharon, hay gente que nunca lo escuchaba, entonces es difícil por ahí para nosotros que lo hemos escuchado de niños es un poco más natural, pero para gente que nunca lo escuchó es complejo. Pero sí, la verdad que hasta ahora a todos les gusta, simplemente se quejan por la dificultad básicamente.

LR - Los ritmos del folclore de Argentina por ahí no les resulta tan natural.

AB - No, para nada.

LR - Qué es lo que están buscando sobre lo que están haciendo, además de lo que ya me contaron ,un poco de difundir el folklore y difundir la música para dúo de saxo? ¿Cuáles son sus desafíos en los próximos años? En base al dúo y a la difusión de

esta música.

ES - La búsqueda, bueno, la búsqueda es continua de ver donde podemos tocar, ¿no? Porque estar en un lugar nuevo cuesta, no es que uno tiene la red y la y los contactos y la trayectoria o la que teníamos allá, de estar tantos años en Buenos Aires uno ya más o menos tenía su red hecha, entonces aquí fue comenzar medio de cero. Entonces estamos siempre buscando donde tocar música nueva, o sea, la búsqueda, creo que siempre es esa, de tocar de sí difundir lo que tenemos e intentar hacerlo cada vez mejor.

AB - Lo hemos charlado, lo que pasa que también cuesta un poco intentar hacer lo mismo que hacíamos allá en Argentina, con compositores de acá, de España. Pero bueno, eso cuesta un poco más, porque no tenemos, como decía Estefi, contactos de ese tipo. Allá en Argentina hemos tenido una suerte gigante de encontrarnos con gente como Fernando Lerman, como todos los compositores que venimos hablando hasta ahora que son muy buenos y muy generosos. Entonces aquí todavía no, no hemos tenido esa suerte.

LR - Claro, o sea, ¿no sienten que pueden generar ese mismo vínculo con los compositores de acá (Argentina) que allá (España)?

ES - Y, lo que pasa es que, bueno hay que ver con el tiempo ¿no?, hacer la carrera en un lugar cuando ya está, como en la universidad con todos los contactos de los profesores de los maestros, no es lo mismo que venir acá ya recibidos. Por suerte nos

homologaron el título. Sin ese camino, sin ese trayecto que uno pasa en las universidades conociendo gente. Sí, conocemos gente todo el tiempo, pero no en ese círculo académico que quizás te da más contactos de ese tipo.

AB - Sí, tratamos de meternos en todos los festivales que haya por aquí cerca, que de hecho hemos sido a los festivales que organizan, por ejemplo; en el Conservatorio Superior y que están buenísimos y bueno y tratamos de hacernos conocer y todo eso, esa movida. Y siempre que vamos es mostrar lo que hacemos, que es el dúo o el trío también y nada, eso, movernos por donde se pueda. La verdad que lo que nos pasó el año pasado con esa gira que te hablábamos fue espectacular porque fuimos a lugares que jamás imaginábamos que pudimos haber ido, pero bueno, lo que nos pasó el año pasado fue espectacular, pero no es algo que sale todo el tiempo ese tipo de giras. Es difícil conseguir lugares para tocar, para lo que los músicos de aquí. No, no es fácil conseguir lugares. Salvo que hagas algún tipo de trabajo que también hacemos, pero que bueno es más festiva la cosa o la procesión eso sí hay trabajo, pero hay concierto y demás, pero para lo que salga de ahí es un poco más complejo.

ES - Sí, y meter algo, aunque les interesa música nueva, hay interés, pero los espacios ya están un poco como, no quiero decir que optado no sé si es la palabra, pero ya están ocupados los espacios por el flamenco por la música de acá, ¿no? por el flamenco, hay mucho jazz. Bueno, esto de la música religiosa y como que no estamos en como en un género tan fácil de meter en las programaciones. Es como que no sé para mí lleva tiempo, pero hay que ir buscando el hueco, esto es así, es búsqueda constante, esa es nuestra búsqueda.

LR - ¿Y ustedes como dúo también sienten que tienen ese lugar en los distintos lugares que van? No sé, van a tocar a un lugar y la formación de dúo en sí tiene ese lugar?

ES - Y no, también, la formación es rara. La formación es rara y el estilo es novedoso, pero no, no es tradicional. Entonces por eso también creo que cuesta buscar el lugar. En esa convocatoria que entramos el año pasado, que era de una de una fundación de la energía, era muy variado el abanico de propuestas, entonces ahí pudimos entrar e interesó . Pero bueno, es como que no hay tantos espacios donde; bueno, ¿música clásica? no encajamos ¿música? qué sé yo, cómo ¿folclórica del todo? no, porque también tiene un toque académico.

AB - Si, además el folclore acá es el flamenco.

ES - Claro, entonces hay que siempre estar armando como propuestas que llamen la atención y ver bien, cómo encajamos en cada en cada programación, cómo le buscamos la vuelta para que entre.

AB - Sí, por eso también la búsqueda de encontrar compositores de aquí que nos escriban e intentar fusionar los estilos de aquí con formas de tocar de allí. Pero bueno, por ahora no lo hemos conseguido, más allá de Giuliana, que nos escribió una obra que se llama "Dos orillas", pero bueno, ella es argentina y la escribió pensando un poco en, justamente en dos orillas; la orilla porteña y la orilla de aquí de Andalucía. Y la obra son dos movimientos, el primer movimiento tiene un aire súper tanguero y el segundo con

un aire más flamenco, y eso es interesante, pues ya es un poco meternos más en el terreno folclórico español. Pero bueno, ella es compositora Argentina, entonces un poco también sería lo ideal, buscar a alguien de aquí.

LR - ¿Sienten que haciendo música de compositores de allá o con estilo de allá, como el flamenco tiene más posibilidades que interpretando música argentina de los distintos ritmos folklóricos argentinos? Qué es lo que ustedes en realidad más buscan difundir.

ES - Bueno, es que no lo sabemos porque no sucedió todavía.

AB - Si logramos tener ese tipo de repertorio, o parte de repertorio, de esa manera también podemos hacer las dos cosas y de esa manera seguimos difundiendo.

ES - Sí y la idea de hacerlo era también para conectar esa misma conexión que hicimos o que desarrollamos allá en Argentina nos gustaría ese desafío de intercambiar con compositores de acá, porque bueno, por esa búsqueda también del intercambio que serían muy enriquecedor también.

LR - ¿Qué los motivó a ustedes a tomar la decisión de irse y radicarse en otro país?

AB - Antes de la pandemia, hace un tiempo ya, teníamos ganas de ir a probar a otro país no se, para vivir la experiencia. No lo habíamos podido hacer antes, cuando éramos más jóvenes para venirnos a estudiar, entonces dijimos bueno, ¿por qué no lo podemos hacer ahora? Por suerte nos fuimos antes de la pandemia, porque hubiese sido un problema. También es cierto que vinimos de paseo en el 2015 aquí por España, conocimos algunas ciudades, entre ellas Granada y nos encantó. Una ciudad muy linda, pequeña, no es grande para nada. Y este movimiento de bandas que hay y de escuela también nos tentó mucho porque a la hora de trabajar creíamos que podía ser una buena opción. Así que dijimos, bueno, vamos a probar a ver que pasa, ya te digo, es eso.

ES - Sí, sobre todo nos picó el bichito cuando vinimos a tocar en el 2017 hace siete años. Vinimos a tocar con el cuarteto de folclore Meridion, el cuarteto que teníamos ahí de pampeanos que tocábamos folclore y vinimos a tocar y ahí, bueno, es como que ya nos gustó mucho. Entonces después de eso, como habíamos hecho muchas cosas ahí en Buenos Aires, estábamos haciendo un montón de cosas, pero sentíamos que sí, como que necesitábamos un poquito más de viajes, de experiencias, es eso me parece la búsqueda de experiencias y de que nos enriquecen. Aunque a veces uno dude y diga qué mierda estoy haciendo acá, perdón la palabra, a veces se duda también, pero después como que, no sé es, tan enriquecedor conocer gente nueva, conocer músicas nuevas, tocar la música de uno en un lugar tan distinto. Porque aunque tengamos el mismo idioma que el castellano, el mismo lenguaje es tan distinto como la cultura. Sí, la motivación fue la búsqueda de experiencia, de cultura.

AB - Si, de conocer una nueva cultura que más allá que somos muy cercanos con España, pero no somos iguales. Mismo algo muy pequeño; a la hora de tocar un pasodoble, que obviamente en Argentina se toca no pasodoble, pero tocarlo acá como

otra cosa lo tocan de una manera muy diferente y está bueno porque uno va aprendiendo esas cosas pequeñas que no te van a cambiar la vida pero bueno uno va sumando un poco a su carrera y ni hablar de conocer gente colega y bueno conocer la necesidad que teníamos que estando aquí puede moverte un poco más fácil, dentro de Europa que estando en Argentina no que sabemos que es bastante más complicado. Así que bueno, fue una mezcla de todas esas cosas que nos hizo tomar la decisión de entre comillas dejar todo y venirnos.

LR - En las primeras preguntas ustedes habían mencionado que es tener un cuarteto y que en paralelo hacían el dúo ¿cuáles cree que son las ventajas de hacer música para dúo con respecto a grupos más grandes de cámara como un cuarteto?

ES - Y, la logística, coordinar los ensayos primero.

AB - Sí, además el cuarteto era de dos pampeanos. Bueno, nosotros éramos todos pampeanos, pero nosotros vivíamos todos en Buenos Aires y los otros dos vivían en La Pampa, en Santa Rosa, entonces la logística era bastante complicada. A nosotros nos gusta complicarnos la vida. Como dice Estefi, la logística primero y bueno, y después al ser pareja vivimos en el mismo lugar, entonces ensayamos cuando tenemos ganas. O sea, los costos. No es lo mismo vivir entre cuatro que vivir entre dos. A ver, son detalles que suman y restan a la vez. Pero musicalmente es diferente.

ES - La sensación de tocar con cuarteto es mucho más linda y a veces uno dice bueno, vale, vale la pena el esfuerzo de coordinar con cuatro personas porque bueno,

obviamente una sensación más grande.

AB - Más libertad también, porque técnicamente de hecho hemos tocado arreglos de Fernando Muslera, que que el mismo arreglo lo hizo para dúo y para cuarteto, y claro, lo mismo exactamente igual pasarlo de cuarteto a dúo claro, en el dúo hay que tocar mucho más, porque está todas las cuatro voces están metidas en dos en un desafío técnico también para a la hora de tocarlo en dúo entonces en cuarteto uno se libera un poco más pero también a la hora de hacer de coordinar y de hacer música de cámara en cuarteto también es más complejo, porque son cuatro personas separadas, que con dos es más fácil de coordinar todo. Es diferente, por eso te decía que es diferente, pero el cuarteto siempre es mejor, teniendo las cuatro voces bien claras es un poco más enriquecedor. También para el compositor creo que el arreglador también es más interesante un cuarteto que un dúo creo, no sé, es diferente, pero sí que es diferente seguro.

LR - Y para terminar, ¿qué es lo que más le llamó la atención sobre su nuevo estilo de vida?

AB - Ahora no tenemos trabajo fijo aquí, o sea son fijo, pero no tanto como en Argentina sí teníamos. Entonces como que yo me siento más libre aquí, es como que no tengo que cumplir tanto horario y demás que bueno, eso ya es muy personal. Eso me dio mucha libertad para dedicarme más todavía al instrumento a todo esto que venimos hablando desde que tocar donde ir a tocar, cómo presentar los proyectos, cómo orientarlos un poco al tener más tiempo y tener más libertad es uno un poco se relaja potencia un poco más otras cosas. Entonces yo siento ese cambio aquí a ver, después

tiene su cosa negativa no, no tener un trabajo fijo obviamente que no la voy a explicar yo aquí como es, no tener un sueldo fijo y todas esas cosas, pero pero te da otras ciertas libertades que me parece que son bastante positivas y productivas.

ES - Sí, a mí lo que me llama mucho la atención y me sorprendió para bien, es la capacidad de adaptación que que podemos tener creo que cualquiera no, pero porque bueno de tener y lo bien que hace a veces, aunque cuesten los cambios los cambios, así tan drásticos o tan rotundos lo bien que hace para aprender cosas nuevas, porque de repente yo acostumbrada a trabajar en una banda e ir cumplir mi horario y solo tocar tuvimos que aprender a bueno yo de repente me volqué del todo a dar clases de saxo de lenguaje musical de lenguaje musical a niños muy chiquitos, que nunca había dado y bueno y aprendí a hacer de todo, o sea con la base, no como la carrera que tenemos pero es totalmente diferente dedicarte a tocar en una banda que a dar clases todos los días y a distintas edades y a me parece que eso es lo que más me llama la atención para bien, mirándolo a dos años de estar acá, porque en algún momento al principio lo padeció un poco porque fue un cimbronazo grande, pero de la cantidad de herramientas, que que tenemos los músicos me parece y cuando hacemos una carrera para poder desenvolvemos en distintos ámbitos, no, no solo tocando sino dando clase. Bueno, a niños adultos porque las escuelas de música tenés una un rango etario muy grande también adaptarse a eso a dar clases a todas las edades desde 6 años hasta 70 años. Así que me parece que eso me me llamó mucho la atención, no sé si preguntabas algo más musical en general de todo tipo.

AB - Sí, de haber también no sé si tiene que ver con la pregunta pero también uno como lo dicen todos empieza a valorar también lo que hacías y tenías en tu país, porque por ejemplo, esa es tu fondo en Latinoamérica está está bueno, ya hace mucho que

hiciste sobre todo el saxo clásico, pero siempre costó mucho, pero la verdad que más allá de que siempre costó y que siempre fuimos pocos los que estamos dando vuelta por ahí el nivel que hay allá en Argentina es muy bueno, tanto de alumnos como de docentes, así que eso también uno empieza a valorar, que ya lo sabíamos obviamente, pero un poco lo valora, porque aquí también hay muy buen nivel obviamente, pero uno cree Europa está bien tampoco no estamos en Francia que hay tal vez sea un poco mejor el nivel seguramente, pero bueno, uno cree que Europa está todo lo mejor siempre y en realidad hay cosas buenas y cosas malas y como hay en argentina, o sea y Argentina tiene en ese sentido un nivel. Nos valoramos poco quizás entre nosotros también no, como sí siento que cuesta un montón Argentina muchas cosas, no, pero pero que el que el talento está eso no estoy diciendo nada nada nuevo, pero hablando del saxofón en particular bueno y también y eso y tiene que ver con también el rebusque que que o la cantidad de cosas que hacemos en Argentina y en Buenos Aires para ganarnos la vida para tocar que tocamos desde en una banda de roca hasta como que uno gana mucha versatilidad flexibilidad, entonces venía un lugar acá y tenés muchas herramientas para para desenvolverte, que eso que me parece que sí sé palabras estando acá también esa facilidad la versatilidad también cree que la tienen allá también o que tienen esa facilidades por ahí o no tanto me parece que como está todo un poquito más fácil, no hay tanto rebusque y tantas herramientas como que el que se dedica a esto lo hace muy bien. Pero bueno, hay de todo también.

ES - Sí hay muchos problemas también acá para trabajar como músico y muchísimo problema, pero pero sí hay una cuestión básica que está resuelta a nadie, no sé nadie se va a morir de hambre por o va a quedar tirado en la calle por por estudiar alguna carrera en particular y allá en Argentina también, pero para no quedarte en la calle tienes que remar muchísimo acá consigues un trabajo más o menos y ya está, no necesitas mucho más, porque la vida te la hacen del sistema. Te lo hace un poquito más

fácil. Eso hay que decirlo también, pero claro lo que te decía recién el talento que hay en argentina, es espectacular que no tiene nada que envidiarle al de aquí por lo menos de España que se y la zona que nosotros estamos sobre todo seguramente otros países, estarán mejor como te decía.

AB - Nosotros siempre lo supimos allá porque tuvimos la suerte de trabajar con gente muy buena tanto profesores como que bueno que es el mismo profesores después fueron también colegas de cuartetos y demás, pero bueno, cuesta a veces que la gente valoremos ese tipo de cosas que está buenísimo allá en Argentina bueno está bien.

CAPÍTULO 3

Análisis de las obras

Luego de haber enmarcado el contexto de producción de las obras, en este capítulo trataré de hacer un análisis detallado del repertorio seleccionado para esta tesina. Para organizar el análisis de las obras he decidido basarme en los trabajos realizados por las distintas personas que me han ayudado a realizar este trabajo; la tesis doctoral de Fernando Lerman, la tesina de graduación de Emiliano Barri, la tesina de graduación de Fabio Goy. Además, he empleado conceptos de *Tratado de la forma musical* de Clemens Kühn (2003) y *Curso de Formas Musicales*, de Joaquín Zamacois (1960).

“Flores para Galileo” - Maria Noel Luzardo Fornella

Análisis morfológico

I - Caléndulas

Esta obra de Maria Noel Luzardo se caracteriza porque su forma no responde a las estructuras tradicionales, sino que la forma se va desarrollando por motivos que generan el discurso y el diálogo entre ambos saxofones.

Estructura	Sección	Compases	Características
Introduccion		1 - 5	<i>Allegro Moderato.</i> Mp. Efectos timbricos percutivos.
A	a	6 - 10	Diálogo entre ambas voces. Gestos percutivos en saxo baritono.
	b	11 - 15	Homorritmia.
	c	16 - 23	Subsección de transición hacia el 7-8. Motivo que finaliza en un calderón.

	d	24 - 30	Métricas irregulares. Diálogo entre ambos.
A'	a	6 - 10	Diálogo entre ambas voces. Gestos percutivos en saxo baritono. (repetición)
	b	11 - 15	Homorritmia (repetición)
	c (casilla 2)	31 - 34	Subsección de transición hacia el 7-8.
	d	36 - 41	Métricas irregulares. Diálogo entre ambos.
B	e	42 - 45	Compas simple, 5/4
	f	46 - 56	Interdependencia de ambos saxofones.
	b'	57 - 62	Transición. Motivos que ya aparecieron en letra A.
C	g	63 -84	Sección final que combina elementos que fueron elaborados en la sección B. Interdependencia y compases compuestos.

II - Clavelinas

Al igual que en primer movimiento, “Clavelinas” no posee una forma fija estructurada, sino que el desarrollo del motivo es lo que le da la forma al movimiento.

Estructura	Sección	Compases	Características
A	a	86 - 91	<i>Lento, triste</i>
	b	92 - 100	<i>expresivo</i>
B	c	101 - 106	incisivo
	d	107 - 108	Incisivo y fragmentado
	c	109 - 112	incisivo
	d	113 - 114	Incisivo y fragmentado
	e	115 - 129	homorritmia, <i>mf</i> , <i>doloroso</i>
	f	130 - 132	Movimiento contrario, descompresión del material
	g	134 - 146	<i>mf, cantabile triste</i>
A'	a'	147 - 153	<i>Lento, triste</i>

III - Margaritas del Cabo

Estructura	Compases	Características
Introduccion	154 - 157	<i>Allegro</i>
Exposicion	158 - 172	Caracter <i>lirico</i> .
Desarrollo	173 - 215	Calmo, ritmico. Pletorico
	209	Climax
	210 - 215	Material del II movimiento. <i>Lento, melancólico</i>
Reexposicion	216 - 223	<i>Accelerando. Enérgico</i>
Coda	224 - 225	<i>ff, crescendo</i>

Análisis armónico-fraseológico

I - Caléndulas

Esta obra de Maria Noel Luzardo se caracteriza principalmente por no poseer una forma fija estructurada. Su forma está determinada por el diálogo entre instrumentos durante el transcurso sonoro. Su forma es ambigua y abierta. A lo largo del movimiento, durante todas sus secciones utiliza elementos percusivos, como el *golpe de llaves* en saxo alto y *golpe en caja* en saxo barítono (originalmente violoncello), homorritmias (compases 10 - 15) y cambios de métrica (compases de $\frac{5}{8}$ y $\frac{7}{8}$)

II - Clavelinas

Este segundo movimiento también tiene su forma determinada por el discurso sonoro. Tiene una forma tripartita A - B - A'. Su carácter es *lento triste*. Comienza con un motivo de dos redondas que con una disminución rítmica da la sensación de acelerar el pulso los primeros compases. Luego utiliza un motivo expresivo en compás 92 y que va a ser el elemento principal de la letra 'b'. Los elementos temáticos de letra A se caracterizan por una textura y un color que radican en cómo cambia el aire y el vibrato. La sección B tiene más cambios de métricas, tiene otro carácter más *doloroso*. El tema reexpone en el compás 148 y finaliza con el motivo del inicio.

III - Margaritas del Cabo

Este tercer movimiento es complejo técnicamente y presenta cambios de métricas constantes. El saxo alto realiza una melodía mientras que el saxo barítono realiza acompañamientos rítmicos a lo largo de todo el movimiento. En el compás 209 el movimiento llega a un 'clímax' en el calderón. Luego repite el mismo carácter del II movimiento y en compás 216 comienza a retomar el tempo primo poco a poco para la reexposición.

Suite para 2 saxofones Op. 66 - Guillermo Zalcman

Analisis morfológico

I.Preludio

Estructura	Secciones	Compases	Características
A	a	1 - 14	Carácter enérgico, diálogo, <i>mf. Allegro Moderato</i>
	b	15 - 24	Motor rítmico más denso. Dinámica que asciende al <i>fortísimo</i> .
B	c	25 - 30	Carácter de reposo. Baja la densidad del motor de semicorcheas.
	d	31 - 49	Mayor inestabilidad y combinación rítmica y dinámica.
	e	50 - 55	Descompresión motívica y disminuyendo. Puente a A'.
A'	a'	56 - 65	Reexposición.

	b'	66 - 72	Coda Final
--	----	---------	------------

II. Passacaglia

Estructura	Secciones	Compases
A	Variación 1	1 - 6
	Variación 2	7 - 12
	Variación 3	13 - 18
	Variación 4	19 - 24
B	Variación 5	25 - 30
	Variación 6	31 - 36
	Variación 7	37 - 42
A'	Variación 8	43 - 48
	Variación 9	49 - 54
	Variación 10	55 - 60

III. Danza

Estructura	Compases	Características
A	1 - 39	<i>Allegro marcato, rústicamente</i>
B	40 - 74	<i>mp, subito</i>
A	75 - 104	<i>forte</i>

Coda	105 - 110	<i>forte</i>
------	-----------	--------------

IV - Aria en modo de plegaria

Estructura	Compases	Características
A (Exposicion)	1 - 16	<i>Lento y melancolico</i>
B (Desarrollo)	17 - 28	Mayor densidad textural (semicorcheas)
A' (Reexposicion)	29 - 42	Inversión de los motivos en ambas voces

V - Toccata

Estructura	Compases	Características
Sección 1	1 - 52	<i>Allegro marcato</i>
Sección 2	53 - 106	Estilo contrapuntístico
Sección 3	107 - 141	Virtuosismo
Sección 4	142 - 171	Virtuosismo y destreza técnica.

Análisis armónico-fraseológico

I - Preludio

Este primer movimiento tiene una forma ternaria, es decir, A - B - A'. La sección A está compuesta desde los compases 1-24. Es la sección de exposición del material y tiene un carácter enérgico dentro del *Allegro Moderato*. Tiene una escritura contrapuntística en donde ambas voces se relevan constantemente y las semicorcheas funcionan como motor impulsivo de los pianísimos a los fortísimos. La sección B va desde los compases 25 al 55. Esta sección marca un contraste en cuanto a matices y carácter. Si bien el motor de las semicorcheas permanece, la línea melódica es más lírica y cantabile respecto a la parte A. La sección A' es desde los compases 56 hasta el final. Luego del disminuyendo del compás 55, vuelve el carácter más enérgico de la primera sección; es una reafirmación de lo que ya se había mostrado al comienzo. Los últimos 4 compases funcionan como una coda. La inercia rítmica se detiene y junto con la indicación del fortísimo da la sensación de resolución.

II - Passacaglia

El bloque expositivo o sección A se caracteriza por tener variaciones rítmicas y texturales simples. En esta se expone el tema primero en el barítono y luego en la segunda variación el saxo alto realiza el primer acompañamiento melódico. En la

variación 3 se invierten los roles. En la cuarta variación aparecen seisillos y semicorcheas, lo que es una anticipación a la sección de desarrollo en el compás 25.

En el bloque de desarrollo (compases 25 - 42) aparecen los temas con mucha mayor densidad rítmica y melódica. En la variación 5 el *basso ostinato* aparece desarrollado en el saxo barítono. El saxo alto realiza el acompañamiento melódico con una variación de fusas. En la variación 6 la densidad rítmica se incrementa; los valores son aún más breves y continuos. Y en la variación 7 aparece la homorritmia y los crescendos, lo que acentúa la percepción de la densidad sonora.

En el bloque reexpositivo aparece una pequeña variación respecto de A. En la variación 8 los trinos en el saxo alto aportan una sensación de densidad estática, que genera una lenta detención en el discurso sonoro. La variación 9 es prácticamente idéntica a la 2, con algunos cambios de registro en el saxo alto; en la variación 2 la distancia era de dos octavas, entre los compases 2 y 3 de la variación. En la variación 9 baja una 8va esos dos compases para acercarse lo más posible a una homogeneización tímbrica con el saxo barítono, es post de lograr una sonoridad de reposo. En la última variación (55-61) se encuentra al *basso ostinato* en forma de canon por imitación, desplazado una blanca. Los últimos 4 compases funcionan como una coda. El *basso ostinato* ya concluyó. Ambos saxos liquidan el material mediante una homorritmia hasta concluirlo con una blanca en el saxo barítono.

III - Danza

La parte A de la Danza está dividida en tres secciones. La primera, desde los compases 1 - 13. El tema principal de la danza lo realiza el saxo alto. La segunda

sección va desde los compases 14 - 26. Ahí la melodía principal la realiza el saxo barítono. Y desde los compases 27 - 39 el saxo alto nuevamente realiza la melodía principal. La parte B funciona como un diálogo entre ambas voces. El motor de las corcheas stacatto mantiene a esta sección con un rigor más incisivo. En el compás 75 la danza reexpone repitiendo la sección A y finaliza con una coda desde el compás 105 al final.

IV - Aria en modo de plegaria

Este movimiento es *lento y melancólico*. La exposición va desde los compases 1 a 16. El motivo principal lo empieza a realizar el saxo alto en el compás 2. A partir de ese motivo, el saxo barítono realiza un contrapunto que funciona como acompañamiento melódico. En el compás 7 el barítono toma ese motivo y se invierten los roles con el saxo alto. A partir del compás 17 comienza un desarrollo, que es un diálogo entre ambos instrumentos, que parte de un desarrollo de este motivo principal.

En compás 25 comienza una reexposición que finaliza con una detención en el material los últimos tres compases. El saxofón barítono finaliza solo con una redonda en 'fa'.

V - Toccata

La toccata es el último movimiento de esta suite. Es un movimiento rápido y ágil que se caracteriza por su complejidad técnica y su contrapunto disonante. Está dividido en cuatro secciones. Cada una de ellas se destaca por su complejidad técnica,

virtuosismo y contraste. La primera sección va desde los compases 1 - 52. Es un contrapunto fugado. La primera voz (saxo alto) realiza el material temático de semicorcheas stacatto los primeros cinco compases. Luego ese mismo material lo hace el saxo barítono. Entre compases 49 y 52 el saxo barítono realiza una liquidación del tema con negras y luego con corcheas, para dar mayor impulso a la nueva sección. Entre los compases 53 y 106 es la segunda sección. Comienza con el mismo grupo temático que la primera sección, en el saxo alto, con la diferencia que el barítono realiza un contrapunto de 4tas ascendentes y descendentes. Esta es, quizás, la sección más virtuosa y compleja técnicamente. En esta sección el compositor realiza un desarrollo temático de los distintos temas usados en la primera sección. La tercera sección, entre los compases 107 y 141, es bastante similar a la primera. Por lo general un instrumento realiza un grupo temático y el otro instrumento un contrapunto que figura como elemento melódico acompañante. La última sección va desde los compases 142 hasta el final. Combina elementos temáticos y de todas las secciones.

Las cuatro estaciones Gilenses - Luis Chiurco

I - Chamamé

Estructura	Secciones	Compases	Características
Introducción		1 - 4	<i>mf, p</i> contraste
A	a	5 - 13	Cantabile, si menor
	b	14 - 19	rítmico
B	c	20 - 29	Si mayor
	d	30 - 36	Homorritmia
Introducción		37 - 40	<i>mf, p</i> contraste
A'	a'	41 - 49	Igual que 'a', solo que invierten los roles
	b'	50 - 61	Cambios rítmicos. Homorritmia
	c'	62 - 69	Modo Mayor. Mayor densidad rítmica
	d	70 - 76	Modo menor. Textura similar a la de las primeras secciones
	Coda	77 - 82	Corcheas como motor del desarrollo

II - Chacarera Trunca

Estructura	Compases	Características
Introducción	1 - 8	Frases de 4 + 4
Estrofa	9 - 16	Melodía en saxo alto. Acompañamiento melódico en saxo tenor.
Interludio	17 - 24	Homorritmia
Estrofa	25 - 32	Melodía principal saxo tenor. Acompañamiento melódico saxo alto.
Interludio	33 - 44	12 compases. Efecto <i>glissando</i> .
Estrofa	45 - 52	Homorritmia
Estribillo	53 - 60	Homorritmia
<i>A tempo</i>	61 - 64	Intervalo de 2 da menor.
Introducción	65 - 72	Contraste, <i>crescendo</i>
Estrofa	73 - 80	Variación rítmica respecto a la primera estrofa. Tresillos.
Interludio	81 - 88	Variación rítmica del <i>A tempo</i>
Estrofa	89 - 96	Melodía principal en saxo alto. Acompañamiento melódico saxo tenor.
Interludio	97 - 108	12 compases. Igual al 2 do

		interludio de la 1 era vuelta.
Estrofa	109 - 116	Variación armónica, inversión de células rítmicas (dosillo y cuatrillo).
Estrillo	117 - 124	Variación armónica y rítmica. Incremento del cuatrillo para dar mayor sensación de rallentando.

III - Zamba

Estructura	Compases	Características
Introducción	1 - 8	Melodia cantabile. Cc 1 - 4 saxo alto. Cc 5 - 8 saxo tenor. <i>Melancólico</i>
Estrofa	9 - 20	Melodía saxo alto.
Estrofa	21 - 32	Melodía saxo tenor. Saxo alto realiza acompañamiento rítmico-melódico. Hemiola entre compases 25 - 28.
Estrillo	33 - 44	Melodía saxo alto. Acompañamiento melódico saxo tenor.
Introducción	45 - 52	Inversión de la primera introducción.
Estrofa	53 - 64	Melodia en saxo alto entre compases 53 - 60. Hemiola.

Estrofa	65 - 76	Variación melódica
Estribillo	77 - 88	Alternancia entre melodía y acompañamiento melódico.

IV - Carnavalito

Estructura	Compases	Características
Introducción	1 - 19	Introducción larga. La figuración <i>corchea + dos semis</i> como motor característico del carnavalito.
Estrofa 1	20 - 35	Melodía saxo alto. Saxo tenor acompañamiento rítmico.
Estrofa 2	36 - 50	Melodía saxo alto. Cambios de métricas
Estribillo	51 - 60	Melodía saxo alto. Homorritmia
Puente	61 - 65	Motor de semicorcheas
Introducción	66 - 82	Motor de semicorcheas
Estrofa 1	83 - 93	Melodía saxo alto. Saxo tenor acompañamiento rítmico.
Estrofa 2	94 - 108	Cambio de métricas
Estribillo	109 - 117	Saxo tenor

		acompañamiento rítmico.
Coda	118 - 122	Inversión de células rítmicas. <i>ff</i> final

Análisis armónico-fraseológico

I - Chamamé

El primer movimiento de la *Suite Gilense para dúo de saxofones* es el Chamamé. Está compuesta por una introducción, dos estrofas y un estribillo. El tema se desarrolla con una línea melódica mientras la otra realiza un acompañamiento rítmico-melódico. En la segunda sección este acompañamiento rítmico-melódico adopta variantes y elementos que enriquecen el diálogo entre ambos instrumentos.

II - Chacarera trunca

El segundo movimiento es la chacarera trunca. Tiene una forma tradicional de chacarera. Intro - estrofa - interludio - estrofa - interludio - estrofa - estribillo. A diferencia del resto de los movimientos de esta suite, la chacarera está escrita para saxos iguales. Utiliza elementos temáticos de la introducción e in interlúdio para el estribillo y una melodía para las estrofas. La segunda vuelta suele ser con variaciones rítmicas.

III - Zamba

La zamba es el tercer movimiento de esta suite. Posee su forma tradicional de zamba. Introducción - estrofa - estrofa - estribillo. Al igual que la chacarera, la zamba presenta un elemento temático (melodía, generalmente en voz superior) y acompañamiento rítmico-melódico en voz inferior. En la segunda vuelta ocurren variaciones rítmicas, en virtud de darle un mayor fraseo y enriquecer el diálogo entre instrumentos.

IV - Carnavalito

Por último, el carnavalito, verano gilense. En este movimiento final el compositor realizó una introducción más extensa con la figuración característica del carnavalito. Luego vienen dos estrofas en donde el saxo alto es la melodía principal y el tenor un acompañamiento rítmico. Luego, el estribillo, en donde ambos instrumentos realizan una homorritmia. En la segunda vuelta ocurren algunas variaciones rítmicas en las estrofas. Además, algunos cambios de compas. El movimiento finaliza con una coda en donde ambos instrumentos realizan semicorcheas entre sí, desde un *pp* a *ff*.

Dúo de Concierto N 1 - Fernando Lerman

I - Baguala

Estructura	Compases	Características
A	1 - 16	Canto monódico en voz superior La voz inferior emula la caja con un acompañamiento rítmico-melódico Fa Mayor
B	17 - 32	La Mayor. Contraste dinamico.
A'	33 - 40	Fa Mayor. Canon y cierre.

II - Malambo en canon

Estructura	Compases	Características
A	1 - 28	Enérgico
A'	29 - 55	La voz 1 finaliza en el segundo calderón. La voz 2 finaliza en el primero.

III - Vidala

Estructura	Compases	Características
A	1 - 17	Contrapunto imitativo
B	18 - 40	Desarrollo contrapuntístico
Coda	41 - 44	Realizan el motivo un compás cada uno.

IV - Milonga

Estructura	Compases	Características
A	1 - 35 (1 er casilla)	Melodía voz superior. Acompañamiento rítmico-melódico en voz inferior
B	1 - 2 da casilla - Fin	Desarrollo motivico en 2da casilla. Desarrollo hacia otros modos más lejanos.

Análisis armónico-fraseológico

I - Baguala

La baguala es el primer movimiento de este Concierto N 1 de Fernando Lerman. Tiene una forma ternaria, A - B - A'. La primera sección, A, va desde los compases 1 a 16. El saxo 1 realiza el canto monódico y el saxo 2 realiza un acompañamiento rítmico-melódico. En la sección B, en La mayor, los saxos invierten los roles y el saxo 2 pasa a realizar la melodía y el saxo 1 el acompañamiento. De los compases 33 al 40 los instrumentos realizan un canon del canto hasta liquidar el material temático.

II - Malambo en canon

El malambo el canon es el segundo movimiento de este concierto. El material temático se desarrolla a partir de un canon. El primer saxo comienza el canon y en el compás 3 se incorpora el saxo 2. El canon se divide en dos partes. La parte A va desde los compases 1 al 28. Esta primera parte finaliza con un *diminuendo* entre los compases 24 y 28 y una liquidación del material temático con negras. La parte B va desde el compás 29 al final. El primer saxo va a terminar en el segundo calderón y el segundo saxo en el primero.

III - Vidala

La vidala está compuesta por tres partes: A - B - Coda. La parte A (compases 1 - 17) posee un contrapunto imitativo, pero no estricto. El motivo se va repitiendo entre las voces mediante un acompañamiento melódico. En la parte B (18 - 40) realiza un desarrollo del motivo inicial. La coda final (últimos cuatro compases) realiza el motivo

una vez cada uno y cierra con un *crescendo sforzato*.

IV - Milonga

La milonga final tiene un carácter enérgico. Comienza con un tritono disonante. La voz inferior realiza el acompañamiento rítmico y la voz superior la melodía. Su forma es binaria. La parte A va desde los compases 1 - 35 (primera casilla) y la parte B va desde los compases 1 - casilla 2 al final. En la parte B hay desarrollo rítmico y melódico mayor, en donde la melodía examina otros modos más lejanos.

CAPITULO 4

Conclusión

Llegar al final de este trabajo me deja la sensación de que la música para dúo de saxofones argentina no es solamente una alternativa al estudio de la música académica francesa, sino un espacio en donde nuestra propia riqueza técnica e interpretativa se está empezando a sistematizar. Nuestra producción musical no debe ser solamente un material de consulta sino que debe estar dentro de los programas de educación formal. El formato a dúo de saxos quedó demostrado que es muy práctico y fácil utilización. Los entrevistados afirman que la búsqueda de un repertorio nacional responde a una necesidad de tocar música nuestra y que la practicidad del dúo no solo favorece a la logística y comodidad del grupo sino que lo hace técnicamente más difícil, más que un cuarteto por ejemplo.

En definitiva, esta tesina busca ser un aporte para mitigar esa falta de material bibliográfico sobre nuestra música. Espero que este estudio sirva para que otros saxofonistas se acerquen a estas obras con herramientas claras, perdiéndole el miedo a la complejidad técnica y encontrando en ellas una voz propia. Al final del día, investigar y tocar este repertorio es una forma de habitar nuestra contemporaneidad, transformando el saxofón en un vehículo genuino de nuestra cultura.

Bibliografía

Chase, G. (1958). Introducción a la música americana contemporánea. Buenos Aires: Nova.

Copland, A. (1995). Cómo escuchar música. México: Fondo de Cultura Económica de México.

Kühn , C. (2003). Tratado de la forma musical. Idea Books S.A.

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>

Palomino, P. (2021). La invención de la música latinoamericana. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

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.

Piston, W. (1984). Orquestación. Madrid: Real Musical.

Rimsky Korsakov. (2007) Principios de orquestación. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.

Rivas Pinto, A. (17 de Noviembre de 2020). Entongue - Fernando Lerman. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=cscd9IfV1EU>

Vega, C. (1945). Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires: Losada.

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.

Flores para Galileo

versión para saxo alto y barítono

I

$\text{♩} = 104$
allegro moderado

CALENDULAS

maría noel luzardo fornella

$\text{♩} = 96$ golpe de llaves

Saxofón contralto

Saxofón barítono

pizz *ppp* *ppp*

mp

4

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

golpe en la caja

7

Sax. ctrl.

Sax. bar.

10

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mf *tenuto*

3

3

3

3

14

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp *mp*

3 6 3

17

Sax. ctrl.

Sax. bar.

p *mp*

21

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

25

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp *mf*

29

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp *mp*

33

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

37

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp *mf* *mp*

41

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

This musical score is for two saxophone parts: Contralto (Sax. ctrl.) and Baritone (Sax. bar.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 21, 25, 29, 33, 37, and 41 are placed at the beginning of their respective systems. Dynamics include mezzo-piano (mp) and mezzo-forte (mf). The score features various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are also some performance markings like accents and slurs. The system starting at measure 29 includes a first ending bracket and a second ending marked '2.' with a change in time signature to 4/4.

44

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

mp

mp

47

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

mf

mf

52

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

f

f

56

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

f

f

60

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

mp

64

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mf

mf

zapateo

68

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mf *cresc* *f*

74

Sax. ctrl.

Sax. bar.

80

Sax. ctrl.

Sax. bar.

82

Sax. ctrl.

Sax. bar.

marcato

85

Sax. ctrl.

Sax. bar.

II

CLAVELINAS

5

86 *lento triste* $\text{♩} = 52$

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp *mp* *mp*

92

Sax. ctrl.

Sax. bar.

espressivo *mf* *mf*

96

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mp

101

Sax. ctrl.

Sax. bar.

105

Sax. ctrl.

Sax. bar.

108

Sax. ctrl.

Sax. bar.

111

Sax. ctrl.

Sax. bar.

p

mp

p

mf

114

Sax. ctrl.

Sax. bar.

p

mf *doloroso*

sciolto

p

118

Sax. ctrl.

Sax. bar.

sciolto

mf *doloroso*

123

Sax. ctrl.

Sax. bar.

127

Sax. ctrl.

Sax. bar.

mf

130

Sax. ctrl.

Sax. bar.

slap

133

Sax. ctrl. *mf cantabile triste*

Sax. bar. *normal mf*

137

Sax. ctrl. *mp*

Sax. bar.

141

Sax. ctrl. *mp*

Sax. bar. *opcion slap mp*

145

Sax. ctrl. *rit.* *mp*

Sax. bar. *rit.* *arco mp*

149

Sax. ctrl. *mp*

Sax. bar. *mp*

III

MARGARITAS DEL CABO

154 *allegro*

Sax. ctrl.

Sax. bar.

154 *allegro*

Sax. ctrl. 10/16 11/16 11/16 10/16 11/16

Sax. bar. 10/16 11/16 11/16 10/16 11/16

mp *f*

Sax. ctrl.

Sax. bar.

157 11/16 12/16 12/16 11/16 12/16

Sax. bar. 11/16 12/16 12/16 11/16 12/16

Sax. ctrl.

Sax. bar.

160 11/16 12/16 12/16 11/16 12/16

Sax. bar. 11/16 12/16 12/16 11/16 12/16

Sax. ctrl.

Sax. bar.

163 11/16 12/16 12/16 11/16 12/16

Sax. bar. 11/16 12/16 12/16 11/16 12/16

p *f* *mf*

Sax. ctrl.

Sax. bar.

166 12/16 10/16 10/16 12/16 10/16

Sax. bar. 12/16 10/16 10/16 12/16 10/16

mp *f*

Sax. ctrl.

Sax. bar.

169 10/16 11/16 11/16 10/16 11/16

Sax. bar. 10/16 11/16 11/16 10/16 11/16

172

Sax. ctrl.

Sax. bar.

175

Sax. ctrl.

Sax. bar.

178

Sax. ctrl.

Sax. bar.

180

Sax. ctrl.

Sax. bar.

182

Sax. ctrl.

Sax. bar.

184

Sax. ctrl.

Sax. bar.

This musical score is for two saxophone parts: Contralto (Sax. ctrl.) and Baritone (Sax. bar.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 11/16. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 172, 175, 178, 180, 182, and 184 are placed at the beginning of their respective systems. The Contralto part features melodic lines with various articulations like accents and slurs, and some rests. The Baritone part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often using slurs and accents. A first ending bracket is present at the start of measure 172. A forte (f) dynamic marking appears at the start of measure 175. Trills and triplets are used in measures 182 and 184.

187

Sax. ctrl.

Sax. bar.

189

Sax. ctrl.

Sax. bar.

192

Sax. ctrl.

Sax. bar.

194

Sax. ctrl.

Sax. bar.

196

Sax. ctrl.

Sax. bar.

199

Sax. ctrl.

Sax. bar.

p

seco

mp

p sub.

mp

p possible

mf

mf

3

3

enérgico

201

Sax. ctrl. *mf*

Sax. bar. *f*

3

204

Sax. ctrl. 3 *pletórico*

Sax. bar. 11/16

207

Sax. ctrl. *p cresc.* *frit.*

Sax. bar. *p cresc.* *f*

210

$\text{♩} = 52$

Sax. ctrl. *mp* *arco*

Sax. bar. *mp* $\text{♩} = 96$

216

Sax. ctrl. *p* *accel.....cresc...*

Sax. bar. *p* *retomando tempo primo poco a poco* *mp cresc.*

219

Sax. ctrl. *cresc.*

Sax. bar.

222

Sax. ctrl.

Sax. bar.

12/16

224

Sax. ctrl.

Sax. bar.

12/16

f *mf* *ff*

1. Chamamé

Luis Chiurco

Otoño Gilense

♩ = c. 104-108

Alto Sax. A

Tenor Sax.

A. Sx.

T. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B

A. Sx.

T. Sx.

Estaciones gilenses

C

A. Sx. 18

T. Sx.

A. Sx. 22

T. Sx.

mf

mp

D

A. Sx. 27

T. Sx.

f

f

A. Sx. 31

T. Sx.

A. Sx. 35

T. Sx.

mf

mf

1. Chamamé

3

E

39

A. Sx. *p*

T. Sx. *p* *mf* *mp* 3

44

A. Sx.

T. Sx. 3

F

49

A. Sx. *mf* 3

T. Sx. *mp*

53

A. Sx.

T. Sx.

cresc.

57

A. Sx.

T. Sx.

4
61

A. Sx.

T. Sx.

1. Chamamé

mp

mf

G

66

A. Sx.

T. Sx.

H

A. Sx.

T. Sx.

f

f

74

A. Sx.

T. Sx.

mf

*

*

78

A. Sx.

T. Sx.

rit.

p

p

* 1ra vez toca plica para arriba, 2da vez toca plica para abajo.
-Notas entre () más pequeñas, segunda opción.

2. Chacarera trunca

Invierno Gilense

Luis Chiurco

Intro ♩ = c..140

Saxo 1

Saxo 2

p

p

Estrofa

Sx. 1

Sx. 2

mf

Sx. 1

Sx. 2

Intro

p *f*

p *f*

Sx. 1

Sx. 2

p *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

Sx. 1

Sx. 2

Estrofa

mp *mf*

Interludio

Sx. 1

Sx. 2

30

mf

cresc.

36

f

cresc.

ff

f

ff

Estrofa

Sx. 1

Sx. 2

43

mf

mp

49

4

4

2

2

Estribillo

Sx. 1

Sx. 2

55

cresc.

pp

pp

f

f

rit.

fp

fp

a tempo

Intro

Sx. 1

Sx. 2

61

p

p

p

p

f

f

67

p

f

f

p

p

f

f

p

f

Estrofa

Sx. 1

Sx. 2

72

mf

mp

Interludio

Sx. 1

Sx. 2

78

p

sf

sf

p

sf

sf

Estrofa

Sx. 1

Sx. 2

84

sf

mp

sf

cresc.

sf

sf

f

sf

mf

sf

sf

sf

sf

mp

Sx. 1

Sx. 2

90

Interludio

Sx. 1

Sx. 2

mf

mf

cresc.

f

f

cresc.

Estrofa

Sx. 1

Sx. 2

104

ff

ff

mp

mf

Sx. 1

Sx. 2

110

5

5

Estribillo

Sx. 1

Sx. 2

115

2

2

pp

f

pp

f

4

4

Sx. 1

Sx. 2

120

rit.

4

4

3. Zamba

Primavera Gilense

Luis Chiurco

A

Alto Sax. *mf*

Tenor Sax. *mp*

♩ = c. 72

5

A. Sax. *p* *mf*

T. Sax. *mf*

B

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mp*

13

A. Sax.

T. Sax.

17

A. Sax.

T. Sax. *mf*

Estaciones gilenses

A. Sx.

T. Sx.

mp

4

A. Sx.

T. Sx.

25

A. Sx.

T. Sx.

29

f *p* *mp* *mf*

3

A. Sx.

T. Sx.

mp

3

A. Sx.

T. Sx.

37

mp *mf*

3

A. Sx.

T. Sx.

41

3

E

A. Sx.



mp

T. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

49

mf

mf

F

A. Sx.

T. Sx.

mp

A. Sx.

T. Sx.

57

2

2

2

A. Sx.

T. Sx.

61

3

G

A. Sx.

mf

T. Sx.

1 2 3 4

G

69

A. Sx.

T. Sx.

73

A. Sx.

T. Sx.

H

f *p*

mp *mf*

A. Sx.

T. Sx.

mp

3

81

A. Sx.

T. Sx.

mf

mf

3

85

A. Sx.

T. Sx.

4. Carnavalito

Verano gilense

Luis Chiurco

A $\text{♩} = \text{c. } 80$

Alto Sax.

Tenor Sax.

mf *f* *p*

A. Sax.

T. Sax.

mf *f* *p*

A. Sax.

T. Sax.

mf *f* *f*

B

A. Sax.

T. Sax.

mf *mp*

A. Sax.

T. Sax.

mp *mp*

Estaciones gileses

A. Sx.

T. Sx.

32

3

mf

A. Sx.

T. Sx.

38

A. Sx.

T. Sx.

43

A. Sx.

T. Sx.

47

ff

mf

f

D

A. Sx.

T. Sx.

52

f

mf

A. Sx.

T. Sx.

58

4. Carnavalito

63

A. Sx.

T. Sx.

68

A. Sx.

T. Sx.

f

a tempo

74

A. Sx.

T. Sx.

f

a tempo

80

A. Sx.

T. Sx.

f

f

86

A. Sx.

T. Sx.

p

mf

E

91

A. Sx.

T. Sx.

mf

F

Bien rítmico y marcado

4. Carnavalito

4

96

A. Sx.

T. Sx.

mf

3

3

A. Sx.

T. Sx.

mf

3

3

105

A. Sx.

T. Sx.

ff

mf

3

3

G

A. Sx.

T. Sx.

110

A. Sx.

T. Sx.

115

pp

pp

A. Sx.

T. Sx.

119

ff

ff

1. Preludio

Guillermo Jorge Zalcan

Suite para 2 saxofones op.66

Allegro moderato ♩ = 112

Enero 2012

Alto Sax.

Baritone Sax.

A. Sx.

B. Sx.

mf

mf

f

mp

f

f

ff

ff

p

p

f

ff

mf

mf

2
36 1. Preludio

A. Sx.
B. Sx.

f

41

A. Sx.
B. Sx.

46 *p* *mf* *f* *ff*

A. Sx.
B. Sx.

51

A. Sx.
B. Sx.

56 *mf* *f*

A. Sx.
B. Sx.

61 *mf*

A. Sx.
B. Sx.

66 *ff* *ff*

A. Sx.
B. Sx.

2.Passacaglia

Guillermo Jorge Zalzman

Adagio ma non troppo ♩ = 60 suite para 2 saxofones op.66

3

Alto Sax.

Baritone Sax.

A. Sax.

B. Sax.

15

19

22

25

27

p

mp

mf

This musical score is for a piece titled "2.Passacaglia" by Guillermo Jorge Zalzman, Op. 66, for two saxophones. The tempo is "Adagio ma non troppo" with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is in 3/4 time and consists of 27 measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into systems, each with staves for Alto Saxophone and Baritone Saxophone. Measure numbers 9, 15, 19, 22, 25, and 27 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include piano (*p*), mezzo-piano (*mp*), and mezzo-forte (*mf*). The score features various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are also some unusual markings, like a "3" in the top right corner and a "6" under some notes in measures 19 and 22.

2.Passacaglia

4

29

A. Sx.

B. Sx.

f

31

A. Sx.

B. Sx.

f

f

33

A. Sx.

B. Sx.

35

A. Sx.

B. Sx.

37

A. Sx.

B. Sx.

f

f

39

A. Sx.

B. Sx.

41

A. Sx.

B. Sx.

p

mp

2. Passacaglia

5

44

A. Sx.

B. Sx.



49

A. Sx.

B. Sx.

p



55

A. Sx.

B. Sx.

pp



3'10

3.Danza

Suite para 2 saxofones op.66

Guillermo Jorge Zalzman
[Arranger]

Allegro marcato, rusticamente ♩ = 124

Alto Sax.

Baritone Sax.

A. Sax.

B. Sax.

8

16

f

f

23

A. Sx.

B. Sx.



31

A. Sx.

B. Sx.

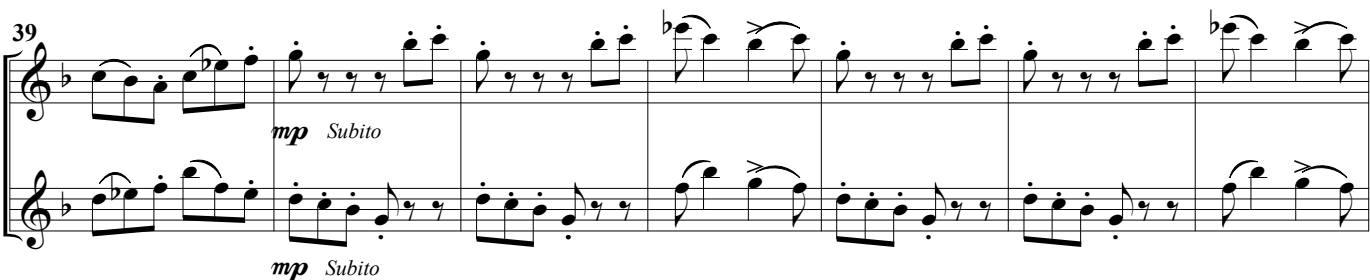


39

A. Sx.

B. Sx.

mp Subito



46

A. Sx.

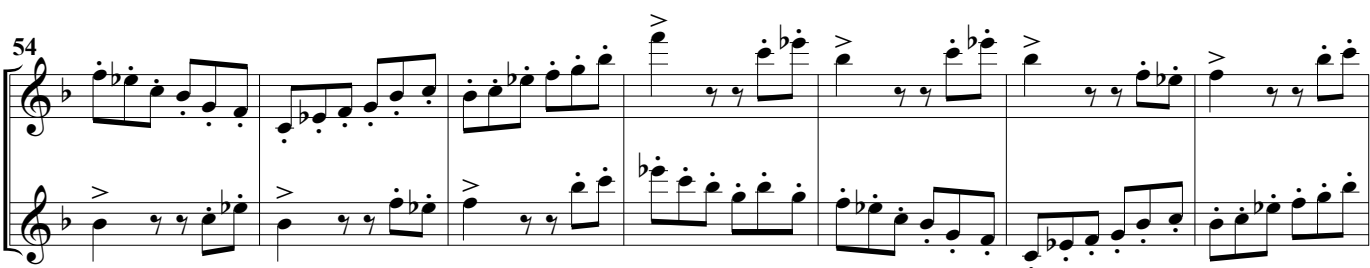
B. Sx.



54

A. Sx.

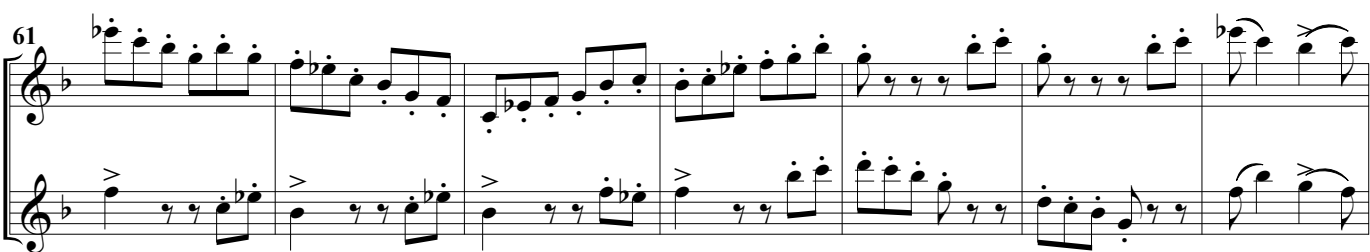
B. Sx.



61

A. Sx.

B. Sx.

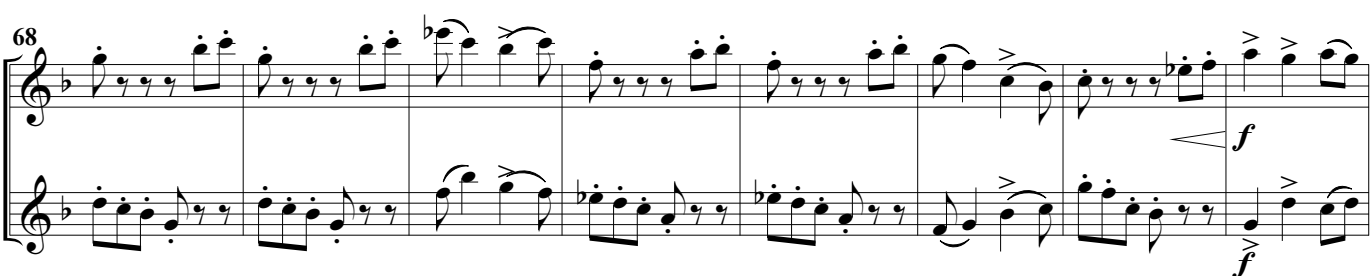


68

A. Sx.

B. Sx.

f



76

A. Sx.

B. Sx.

84

A. Sx.

B. Sx.

f *f*

92

A. Sx.

B. Sx.

99

A. Sx.

B. Sx.

107

A. Sx.

B. Sx.

1'45"

4.Aria en modo de plegaria

Suite para 2 saxofones op.66

Guillermo Jorge Zalcan

Lento e Malinconicamente ♩ = 60

Alto Sax.

Baritone Sax.

pp

p dolce

p

©2012

4. Aria

7

A. Sx.

B. Sx.

12

A. Sx.

B. Sx.

pp

p dolce

17

A. Sx.

B. Sx.

21

A. Sx.

B. Sx.

25

A. Sx.

B. Sx.

mf

30

A. Sx.

B. Sx.

p

p

36

A. Sx.

B. Sx.

subito p

p

5. Toccata

9

Allegro marcato ♩ = 120

Suite op.66 para 2 saxofones

Guillermo Jorge Zalman

Alto Sax.

Baritone Sax.

A. Sax.

B. Sax.

7

13

20

26

32

39

f

f

f

f

46

A. Sx.

B. Sx.

54

A. Sx.

B. Sx.

61

A. Sx.

B. Sx.

68

A. Sx.

B. Sx.

p

mf

75

A. Sx.

B. Sx.

81

A. Sx.

B. Sx.

p

f

mf

p

86

A. Sx.

B. Sx.

p

This musical score is for a piece titled "5. Toccata" on page 11, covering measures 92 through 131. It is written for two staves, A. Sx. (Soprano Saxophone) and B. Sx. (Baritone Saxophone), in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The score is divided into six systems, each containing two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with intermediate markings like *mf* (mezzo-forte). The piece features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a variety of articulations like slurs and accents. The overall structure is a continuous, flowing toccata.

92

A. Sx.

B. Sx.

p

98

A. Sx.

B. Sx.

f

103

A. Sx.

B. Sx.

p

mf

f

p

109

A. Sx.

B. Sx.

f

116

A. Sx.

B. Sx.

123

A. Sx.

B. Sx.

131

A. Sx.

B. Sx.

138

A. Sx.

B. Sx.

146

A. Sx.

B. Sx.

154

A. Sx.

B. Sx.

p *f*

p *f*

159

A. Sx.

B. Sx.

f *f* *f* *f*

165

A. Sx.

B. Sx.

ff *ff*

2'50"

15-1-2012

Fernando Lerman

Dúo de Concierto # 1

**(Para dos saxofones o clarinetes de igual afinación
preferentemente a distancia de 8va.)**

- 1. Baguala**
- 2. Malambo (canon)**
- 3. Vidala (invención)**
- 4. Milonga**

**Estrenado en el Salón Dorado del Teatro Colón el 1ro de Setiembre de 2004
por María Noel Luzardo y Fernando Lerman**

Duo de Concierto III
I. Baguala

Fernando Lerman
(2003)

lento

$\text{♩} = 66$

[usar glisando de mandíbula a piacere]

p

cresc... poco a poco

p

mf

pp

mp

p

mf

1

7

13

19

24

dim... poco a poco

29

dim... poco a poco

33

p

38

p

Dedicado al gran musico y amigo
Daniel Kovacich

Duo de Concierto #1

II. Malambo en Canon

Fernando Lerman

(7 / 1 / 2003)

 = 100 Energico



1.  2. 

f

4

8

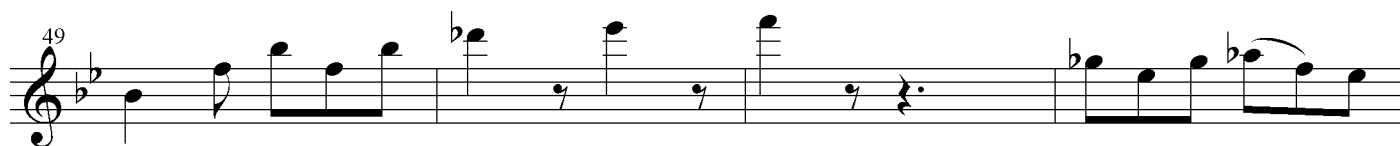
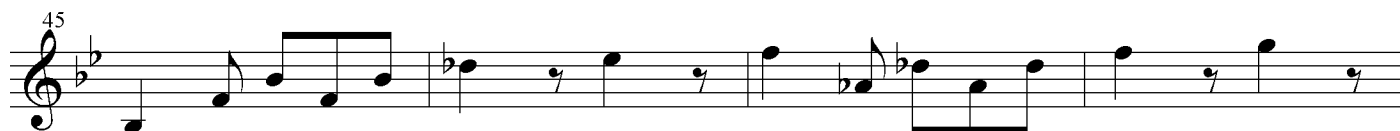
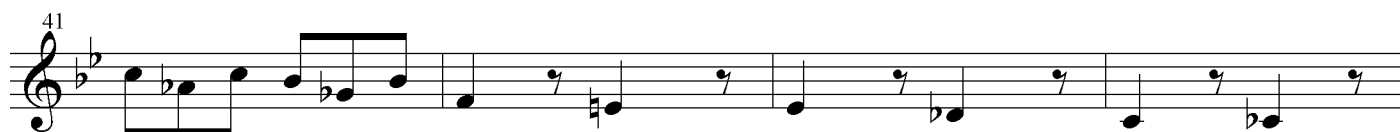
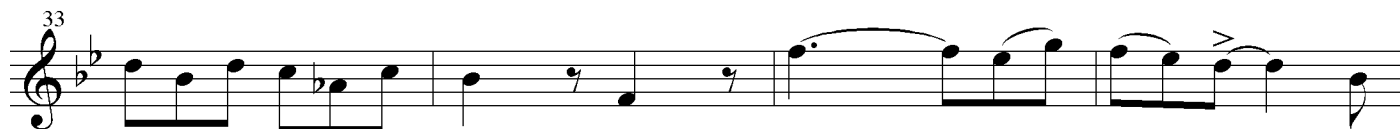
12

16

20

24

diminuendo... *pp*



Duo de Concierto III
III. Vidala
Invención a dos voces

Fernando Lerman
(1994)

lento $\text{♩} = 72$

The musical score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking of 'lento' and a metronome indication of 72 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing a piano staff and a vocal staff. The first system starts at measure 1 and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system starts at measure 7 and includes fortissimo (*f*) and piano (*p*) dynamics. The third system starts at measure 13 and includes a 'rallentando' instruction, a fortissimo (*f*) dynamic, and a 'a tpo.' (ad libitum) instruction. The fourth system starts at measure 19 and includes a piano (*p*) dynamic. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

24

mf

This system contains measures 24 through 27. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a half note. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed in the first measure.

28

mp *cresc*

This system contains measures 28 through 31. The right hand continues with a melodic line, including a half note. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is in the first measure, and *cresc* (crescendo) is in the third measure.

32

dim

This system contains measures 32 through 36. The right hand has a more active melodic line with many beamed sixteenth notes. The left hand continues with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *dim* (diminuendo) is in the fourth measure.

37

p *f*

This system contains measures 37 through 40. The right hand features a melodic line with many beamed sixteenth notes. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is in the first measure, and *f* (forte) is in the second measure.

41

rallentando *sfz p* *ff*

This system contains measures 41 through 44. The right hand has a melodic line with a half note. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking *rallentando* is in the first measure, *sfz p* (sforzando piano) is in the third measure, and *ff* (fortissimo) is in the fourth measure.

Duo de Concierto III
IV. Milonga

Fernando Lerman
(2004)

$\text{♩} = 108$

mf

f

p

mf

1a

1a

1

6

11

16

21

26

31

ff

mf

36

2a

2a

41

cresc poco a poco

46

ff

p subito

This system contains measures 46 through 50. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 46 features a forte fortissimo (*ff*) dynamic with a sixteenth-note triplet in the right hand and a dotted quarter note in the left. Measure 47 shows a piano (*p*) dynamic with the instruction *subito*. The right hand has a half note, and the left hand has a dotted quarter note. Measures 48 and 49 continue with similar rhythmic patterns. Measure 50 ends with a half note in the right hand and a dotted quarter note in the left.

51

mf

f

This system contains measures 51 through 55. Measure 51 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a dotted quarter note, and the left hand has a dotted quarter note. Measure 52 features a forte (*f*) dynamic. The right hand has a dotted quarter note, and the left hand has a dotted quarter note. Measures 53 and 54 continue with similar rhythmic patterns. Measure 55 ends with a dotted quarter note in the right hand and a dotted quarter note in the left.

56

This system contains measures 56 through 59. Measure 56 features a dotted quarter note in the right hand and a dotted quarter note in the left. Measure 57 continues with similar rhythmic patterns. Measure 58 features a dotted quarter note in the right hand and a dotted quarter note in the left. Measure 59 ends with a dotted quarter note in the right hand and a dotted quarter note in the left.