

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Artes y Diseño

Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX

Tesis de Maestría

Borrando fronteras

Música académica y popular para saxofón y piano

compuesta en Buenos Aires entre 1989 y 2004

Tesista: **Fernando Lerman**

Director: Dr. Miguel Villafruela

Buenos Aires, octubre de 2007

Milonga para que el tiempo
Vaya borrando fronteras;
Por algo tienen los mismos
Colores las dos banderas.

Jorge Luis Borges

Índice

Agradecimientos	5
Programa	6
Introducción	7
1. Antecedentes	9
1.1. El saxofón en Argentina. Breve reseña histórica.	9
1.2. La experiencia en la guitarra	11
1.3. Algunas composiciones brasileñas para saxofón	12
1.4. Otras composiciones latinoamericanas para saxofón	16
2. Definiciones de Música Académica y Música Popular	18
2.1. La mirada de músicos y musicólogos.	19
2.2. El punto de vista de la crítica musical	25
2.3. Modernidades primitivas	29
2.4. Arreglo, adaptación y versión	31
2.5. Los compositores académicos y el material popular	36
2.6. Los compositores populares y los procedimientos académicos	38
2.7. El carácter académico	42
3. El Repertorio	47
3.1. Metodología de Selección	47
3.2. Los compositores	47
3.3. Las obras. Elementos musicales y sus procedencias	52
3.4. El factor identidad	63
4. Conclusiones	64
4.1. Una línea de trabajo	64
4.2. El músico latinoamericano	64
Bibliografía	66
Partituras	68
Discografía	70
Entrevistas	71
Internet	71

Anexo: Biografías de los compositores (excepto Piazzolla)	72
MARCELO FERREYRA	72
JUAN CARLOS D'ARGENTON	73
CLAUDIO CECCOLI	74
JORGE RETAMOZA	76
HERNAN VALENCIA	77
GUSTAVO LIAMGOT	79
NICOLÁS GUERSCHBERG	81
ABEL ROGANTINI	83
ALEJANDRO MANZONI	87
MARIO HERRERIAS	88

Agradecimientos

Celebro la creación en nuestro país de una Maestría destinada a los intérpretes interesados en difundir la música latinoamericana. Por eso mi primer agradecimiento es para Dora de Marinis, directora de la Maestría, quien supo comprender mis motivaciones para elegir el tema de este concierto-tesis.

Al Dr. Miguel Villafruela, nadie más indicado que él para dirigir este trabajo en su doble condición de saxofonista y latinoamericano.

A todos los profesores de la Maestría, en especial a:

Luis Julio Toro, por enseñarnos el *swing* con un cuaderno espiralado a modo de güiro, Alejandra Ciriza quién insistió en que eligiéramos un tema de tesis que nos apasionara, Estela Fernández Nadal quién nos habló de las utopías que se cumplen, Alberto Almarza, un experto en rastrear los orígenes de las ideas musicales y Lars Nilsson, pionero en la interpretación de música académica y popular.

A mis compañeros de la Maestría con quienes descubrimos y compartimos tanta buena música escrita en Latinoamérica.

A los compositores de las obras de este concierto-tesis por su arte y su paciencia.

A algunos artistas amigos: Florencia Cresto, Roxana Mombelli, Daniel Kovacich, Leandro Savelón, Emiliano Barri, Fabián Zylberman por sus ideas y sugerencias bibliográficas.

A mi hermano Gabriel D. Lerman y a su mujer Carla del Cueto por todos los consejos que mejoraron un trabajo hecho con palabras de alguien acostumbrado a leer y escribir notas.

A mi hermosa familia: Natacha, Ramiro, Luciana y Julieta por acompañarme en cada aventura que emprendo.

Concierto-Tesis

Programa

Primera Parte

Marcelo Ferreyra

(1962-) dur 7'10"

Patagonia (1998)

para saxofón alto y piano

Astor Piazzolla

(1921-1992) dur 4'20", 3'40" y 1'20"

Estudios Tanguísticos N°3, N°4 y N°5 (1989)

para saxofón alto y piano

Juan D'Árgenton

(1959-) dur 4'10"

Corrida en Fuerte Apache (2002)

para saxofón soprano y piano

Claudio Ceccoli

(1963-) dur 2'55"

Pedregullo (2002)

para saxofón soprano y piano

Jorge Retamoza

(1960-) dur 6'36"

Encuentro en Buenos Aires (2004)

para saxofón alto y piano

Segunda Parte

Hernán Valencia

(1968-) dur 6'36"

Implosión (1999)

para saxofón soprano y piano

Gustavo Liamgot

(1964-) dur 4' 12"

Pérdidas tempranas (1994)

para saxofón soprano y piano

Nicolás Guerschberg

(1975-) dur 3' 40"

Torres de Boedo (2001)

para saxofón tenor y piano

Abel Rogantini

(1969-) dur 5' 12"

Bajos Distintos (1993)

para saxofón tenor y piano

Alejandro Manzoni

(1963-) dur 3'30"

De ahora en más (1990)

para saxofón tenor y piano

Mario Herrerías

(1954-) dur 7'40"

Niebla y Cemento (1993)

para saxofón alto y piano

Fernando Lerman, saxofones alto, soprano y tenor

Lucas Urdampilleta, piano

Introducción

Con el objeto de ampliar y difundir el catálogo de música argentina para saxofón, hemos seleccionado este repertorio que podríamos denominar de *intersección* entre lo académico y lo popular, ya que dicha música presenta elementos pertenecientes a ambas tradiciones.¹

La motivación para la elección de los compositores y las obras refleja los distintos ambientes que hemos transitado algunos saxofonistas en la Argentina: la formación académica proveniente de la escuela clásica francesa, la información disponible en el mundo del jazz y, sobre todo, la necesidad de expresarse con obras musicales que representen las sonoridades locales: el tango y el folklore argentino.

Este nuevo repertorio otorga una nueva connotación al saxofón, lo aleja de las expresiones puramente *jazzísticas* y lo acerca a la tradición de la música académica escrita. Por tratarse de compositores que basan su trabajo en elementos que provienen de la música popular argentina, sus creaciones denotan una especial identidad que ha interesado a profesores de universidades de otras latitudes y público en general -como Roger Greenberg (Northern Colorado University) y Arno Borkamp (Holanda)-.²

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.

En el presente trabajo trataremos de justificar musical y teóricamente y otorgar entidad a un tipo de música que viene siendo realizada en América Latina desde hace casi un siglo. En el primer capítulo se comenzará con una breve reseña histórica del saxofón en la Argentina, experiencias referidas a la guitarra de carácter académico-popular y luego, partiendo de Villa-Lobos, uno de los primeros

¹ Saxofón Argentino. Obras Argentinas para saxofón. (Acceso 7 de setiembre de 2007)
<http://www.saxofonargentino.com.ar>

² Entrevista a Diego Nuñez realizada por el autor, Setiembre de 2007.

compositores latinoamericanos en incluir al saxofón en la música académica, llegaremos a expresiones recientes como las que integran este repertorio.³

El segundo capítulo intenta buscar definiciones de música popular y académica desde la óptica de compositores (como Béla Bartok y Astor Piazzolla), críticos musicales (entre los que se destacan Diego Fischerman), musicólogos e intérpretes (Eduardo Isaac, Oscar Olmello); en el final del capítulo se ensaya una mirada personal a la pregunta central del problema: ¿Cuándo una música es académica?

El tercer capítulo tiene que ver con las obras seleccionadas para el concierto-tesis, los compositores y los elementos musicales que emplean y sus procedencias.

Por último se reflexiona acerca del perfil del músico latinoamericano, las obras que se producen en nuestro medio y la formación requerida para abordarlas.

³ Saxofón Latinoamericano. El saxofón en Brasil. (Acceso 7 de setiembre de 2007)
<http://www.saxofonlatino.cl>

1. Antecedentes

1.1. El saxofón en Argentina. Breve reseña histórica.

La difusión del saxofón en la Argentina va desde la primera mitad del siglo XX en constante crecimiento. A imagen y semejanza de los Estados Unidos el instrumento llega a nuestro país impulsado por las orquestas de baile y por las bandas militares o civiles.

Las bandas sinfónicas comienzan a requerir músicos cada vez mejor preparados ya que gran parte del repertorio son transcripciones de obras orquestales de gran exigencia técnica para el saxofón, por ejemplo la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires se crea en 1910.⁴

Si bien el saxofón clásico tiene su gran desarrollo en Europa, especialmente en Francia durante todo el siglo XX, no se difunde lo suficiente en Argentina hasta la década del 70, cuando varios saxofonistas toman la iniciativa de buscar en el exterior obras y métodos pensados para el instrumento desde esta perspectiva. Es entonces cuando algunos compositores académicos prestan atención al instrumento para incluirlo en obras de cámara.⁵

Es a través del jazz que el saxofón parece tener la mayor difusión en todo el mundo. Sin embargo, la escuela francesa clásica nunca deja de existir generando su propio repertorio de enorme gravitación para el desarrollo y la enseñanza del instrumento. En nuestro país, durante la segunda mitad del siglo XX, muchos saxofonistas son requeridos en las *big bands*, (grandes bandas, tanto de baile como de concierto), en las bandas militares, en las bandas que dependen de los municipios, en la música popular en general y en las obras sinfónicas en que el saxofón es invitado, como por ejemplo para la ejecución de “Cuadros de una Exposición ” de Modesto Mussorsky, orquestados por Maurice Ravel (Solo del tercer número, *El viejo castillo*), el *Bolero* de Ravel, *La Arlesiana* de George Bizet y la *Rapsodia en blue* de George Gershwin

Justamente para atender la demanda de estudios superiores en 1987 se crea, en el entonces Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” la

⁴ Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Historia. (Acceso 7 de setiembre de 2007)
<http://www.bandasinfonica.com.ar>

cátedra de saxofón. El profesor fundador de dicha cátedra, para el ciclo superior, fue Hugo Pierre quien había transitado los campos del jazz y la música sinfónica con probada idoneidad. Pronto otras instituciones imitaron el gesto y terminada la década del '80 en varios lugares del país pudieron cursarse estudios superiores de saxofón. La bibliografía y el repertorio musical utilizado fue en gran medida el de la escuela clásica francesa.⁶

María Noel Luzardo, una de las primeras egresadas de dicha cátedra, se especializa en el saxofón clásico continuando sus estudios en Holanda con André Hemmers (1992 y 1994) e Inglaterra con John Harle (1991). En muy poco tiempo varios compositores de diversas extracciones (Salvador Rainieri, Irma Urteaga, Marcelo Ferreyra, Guillo Espel) dedican a Luzardo música de cámara para saxofón generando así una nueva corriente de partituras de origen argentino.⁷

Durante la década del 90 nueva música para “saxofón clásico”, como la mayoría nombra al saxofón ejecutado según la tradición europea, es escrita. En dichas composiciones se observan, por un lado, elementos de la llamada música contemporánea con los más variados efectos y técnicas extendidas y, por otro, la corriente que continúa la línea de Astor Piazzolla combinando materiales de la música popular y la académica. Para el presente trabajo hemos optado por la selección de obras pertenecientes a este último grupo.

La grabación del disco “Reunión Cumbre” de Astor Piazzolla y el saxofonista barítono Gerry Mulligan adquiere carácter fundacional para el saxofón en la música argentina.⁸ Luego, en distintas formaciones, Piazzolla incluirá saxofonistas / flautistas (Arturo Schneider y “Chachi” Ferreyra).⁹ Sobre el final de su vida Astor recrea una obra para saxofón alto y piano (cuya primera versión había sido escrita para violín o flauta sola) a pedido del concertista francés Claude Delangle.¹⁰

⁵ Entrevista a Hugo Pierre realizada por el autor, Febrero de 2005.

⁶ Entrevista a Julio García Cánepa realizada por el autor, Febrero de 2005.

⁷ Entrevista a María Noel Luzardo realizada por el autor, Setiembre de 2007.

⁸ Trova Industrias Musicales S.A., Milán, 1974.

⁹ Azzi, María Susana y Collier, Simon. *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*; Nueva York, Oxford University Press; 2000. pag. 306.

¹⁰ Piazzolla, Astor. *Tango Études pour saxophone alto et piano*, Editions Henry Lemoine, París. 2003.

1.2. La experiencia en la guitarra

Dentro de la música latinoamericana, los trabajos para guitarra de Agustín Barrios y Heitor Villa-Lobos trascienden la barrera de la mera cita nacionalista. Aunque muchos compositores académicos reelaboraron material folklórico, en la mayoría de las piezas para guitarra sola de dichos compositores ambos campos de acción, el popular y el académico, se encuentran representados musicalmente. Probablemente ello se deba al carácter “familiar” del instrumento y su empleo, desde que había llegado de la península ibérica, en toda manifestación, espontánea o no, en la cultura de los países latinoamericanos. La mera escucha atenta de estas obras supera el análisis exhaustivo encontrando elementos provenientes de los *choroes* o danzas tradicionales.¹¹

Algunos de los sucesores de esta tradición guitarrística en la Argentina son Abel Fleury, el propio Piazzolla, con sus obras para guitarra encargadas y supervisadas por los concertistas Roberto Aussel y los hermanos Sergio y Odair Assad, y, hoy en día, guitarristas-compositores como Carlos Moscardini, Fernando Millet, Quique Sinesi y Máximo Pujol quienes continúan esta senda.

En los ambientes académicos se habla de esta música como arte de carácter “fronterizo”. Al respecto, el guitarrista Oscar Olmello sostiene:

“A Abel Fleury suele ubicárselo en los bordes de la música académica para guitarra. El análisis de su obra puede demostrar fuertes anclajes en la tradición académica, a pesar del carácter popular de su inspiración y un intento por conjugar ambos campos de la cultura. Se enumeran rasgos típicos de aquel origen bifronte en los planos formales, melódicos, armónicos y de escritura de dos de sus obras. Se extraerán correlaciones con importantes compositores como Bach o Villa-Lobos y se verificarán las influencias de aquellas figuras.”¹²

Incluso Carlos Kuri, un psicoanalista admirador de la música de Piazzolla, titula su libro “La Música Límite” y proporciona una interesante versión de la trillada anécdota del compositor con Nadia Boulanger:

“Esto nos indica que en realidad Piazzolla no le hizo caso a Boulanger, no se desentendió de la música erudita para regresar ingenuamente al tango, cosa que le hubiera resultado imposible; excedió fuertemente la indicación pedagógica: no vuelve al tango, cambia al tango de su lugar, convierte al tango piazzolleano en música límite, una música que no admite eclecticismo y que

¹¹ Entrevista a Eduardo Isaac realizada por el autor, Octubre de 2004

¹² Olmello, Oscar “Abel Fleury, un compositor académico” en *Primer Congreso Nacional de Artes Musicales: Retrospectivas y Proyecciones al siglo XXI*, Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, 2006. pags 85-90

sin embargo conquista el borde filoso de muchas músicas sembradas en una. Alcanza la frontera precisa, la intersección justa de sonoridades heterogéneas.”¹³

Pensamos para la selección de las obras de esta tesis en una visión estética amplia. Nos sirve como modelo el trabajo que viene realizando el concertista de guitarra “clásica” Eduardo Isaac con su “Colección de Música Argentina para Guitarra”, donde revisa y digita un valiosísimo material de compositores argentinos como Carlos Aguirre. En el Prólogo de dicha colección afirma:

Esta nueva colección de música para guitarra es fruto de una confluencia de voluntades que antepone el entusiasmo de crear a cualquier dificultad del momento. Hemos trabajado en conjunto sumando habilidades: los compositores y los intérpretes complementándose en una doble visión, buscando generar ediciones irreprochables en el cuidado de la relación exacta del signo impreso con el resultado sonoro.[...] El nivel creativo de estas obras está asegurado habida cuenta de la importancia de los autores que forman parte de la serie. Música contemporánea en la mejor acepción que esta palabra tiene, obras nuevas que no descreen de la tradición y aúnan elementos académicos y populares sin proponérselo, como necesidad básica de un lenguaje que abarca lo mejor de todos los campos.¹⁴

Este pequeño texto, escrito por un músico de gran trayectoria como Eduardo Isaac, reúne varias claves a tener en cuenta:

- La vital importancia que reviste la partitura en la música académica al proporcionar al intérprete información detallada para la ejecución musical.
- Definir un modo de pensar la música que tiene muy en cuenta ambas tradiciones, la popular y la académica.
- Un cuestionamiento a la manera en que se emplean los términos “música contemporánea” en algunos ambientes académicos. Volveremos sobre estos puntos en el desarrollo de este trabajo.

1.3. Algunas composiciones brasileñas para saxofón.

También para el saxofón en la música latinoamericana, Heitor Villa-Lobos resulta una figura relevante. Los primeros trabajos de música de cámara en donde Villa-Lobos incluye al saxofón datan de la década de 1920. Si bien en el ambiente de la música académica no era frecuente su uso, el compositor conocía muy bien los alcances del instrumento, el saxofón también integraba los *choroes*, bandas de

¹³ Kuri, Carlos. *Piazzolla la música límite*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1997, pag. 191.

¹⁴ Isaac, Eduardo “Prologo” en *Imágenes* de Aguirre, Carlos; Paraná, Entre Ríos, Argentina: Tráfico de Arte, 2004. pag. 4.

serenata de música popular brasileña, que hacían básicamente un repertorio para baile. Por lo tanto incluir al saxofón en sus primeras grandes obras de música de cámara resulta natural y espontáneo. Ejemplo de esta etapa son:

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

El compositor escribe abundante música para el piano y para la guitarra, instrumentos que, como el saxofón, no integran de manera estable la orquesta sinfónica. La vasta obra de Villa-Lobos –se calculan más de mil obras- se encuentra aún sin ordenar. Una muestra de su incesante búsqueda musical es el concierto para armónica y orquesta, Villa-Lobos escribió música para formaciones tradicionales como el cuarteto de cuerdas y la orquesta pero también creó muchas combinaciones novedosas como una soprano y ocho cellos -Aria (Cantilena) de “Bachianas Brasileiras Nro 5”-. La Fantasía para saxofón soprano o tenor, tres cornos y orquesta de cuerdas Op. 630 está fechada en 1948. Sus tres movimientos a) Animato b) Lento c) Très animé, combinan el impresionismo francés con elementos nacionalistas. El primer movimiento comienza con una introducción a la manera de una *tocatta* de Bach que desemboca en grupos de corcheas acentuadas de a tres, ritmo típico de la música popular brasileña:

Ej. 1. Villa-Lobos: Fantasía for soprano or tenor saxophone. Southern Music Publishing
1er Mov, compases 1 al 5

The image displays a musical score for the first movement of Villa-Lobos' Fantasy for soprano or tenor saxophone, measures 1 to 5. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic marking. The melody is characterized by groups of accented eighth notes, a rhythmic pattern typical of Brazilian popular music. The second system continues this melodic line, with a fermata over the final note of the first measure. The bass line provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

La melodía principal de carácter lírico muestra el sello inconfundible de Villa-Lobos probablemente derivado de las *modinhas* (canciones sentimentales) y su ritmo tiene una síncopa de corte popular:

Ej. 2. Villa-Lobos: Fantasía for soprano or tenor saxophone. Southern Music Publishing
1er Mov, Número de ensayo 5

5 **Moine**

El segundo movimiento es casi “debussyano”. Recordemos que el primer viaje a París de Villa-Lobos fue en 1923 y el apogeo del saxofón clásico empieza en Francia en esa época. Es de carácter cantabile con interesantes polirritmias que crean una singular atmósfera.

Ej. 3. Villa-Lobos: Fantasía for soprano or tenor saxophone. Southern Music Publishing
2do Mov, Número de ensayo 2

2 **Lentement**

El tercer movimiento, de gran virtuosismo, se basa en un aire indio y tribal afirmado por el tipo de acompañamiento rítmico que desarrolla.

Ej. 4. Villa-Lobos: Fantasía for soprano or tenor saxophone. Southern Music Publishing
3er Mov, Compases 1 y 2

Tres animé ♩ = 152

La obra fue originalmente escrita para el saxofón tenor, en el Museo Villa-Lobos de Rio de Janeiro se encuentra disponible la versión original.¹⁵ En un viaje a Francia Villa-Lobos la transcribió un tono descendente para que pueda perfectamente ser ejecutada en el saxofón soprano (aunque sonando una octava arriba) por Marcel Mule, uno de los concertistas de saxofón más importante de todos los tiempos, creador de la escuela francesa de saxofón (profesor del Conservatorio de París de 1942 a 1968; entre sus discípulos se destacan Guy Lacour, Daniel Deffayet, Serge Bichon, Jean Marie Londeix, Robert Druet) y a quien dedicaran muchas obras gran parte de los compositores franceses de principios del siglo XX que escribieron para el saxofón (Jacques Ibert, Henri Tomasi, Paule Maurice. Jean-Robert Blanc, Eugene Bozza).¹⁶

Otro compositor brasileño que consideramos importante citar es Radamés Gnattali. Sus obras principales de concierto para saxofón son:

- Concertino para Saxofón Alto y Orquesta (1954) a)Allegro Spirituoso b)Saudoso c)Movido
- Valsa Triste para Saxofón Alto y Piano (1960)
- Brasiliana Nro 7 para Saxofón Tenor y Piano (1957)

Al igual que Piazzolla, Gnattali era criticado por actuar en el ambiente de la música popular simultáneamente con sus incursiones en la música académica.

El primer movimiento del Concertino es una clara muestra de música capaz de ser mirada desde ambos puntos de vista, está construido sobre la rítmica de las *marchinhas* de carnaval realizada con instrumentos de la orquesta sinfónica no percusivos:

Ej 5 Gnattali: Concertino para Saxofón Alto y Orquesta Ed de autor. 1er Mov Compases 1 al 4



¹⁵ Pesquisa (Acceso 7 de setiembre de 2007) <http://www.museuvillalobos.org.br>

¹⁶ Marcel Mule Saxophonist and teacher. (Acceso 7 de setiembre de 2007) <http://www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html>

En el tercer movimiento emplea el modo lidio-dominante (de Re) tan frecuente en la música del nordeste de Brasil. La personalidad de tan interesante músico latinoamericano será más adelante indagada. (Capítulo 2.1. pag 18)

Ej 6 Gnattali: Concertino para Saxofón Alto y Orquesta Ed de autor. 3er Mov Compases 1 al 6



1.4. Otras composiciones latinoamericanas para saxofón.

Con el objetivo de demostrar la existencia en Latinoamérica de obras académicas que emplean elementos provenientes de la música popular, nombramos, a continuación, tres experiencias. Un catálogo actualizado de obras latinoamericanas puede ser visitado en www.saxofonlatino.cl

En su trabajo *Saxofones en Latinoamérica* el Cuarteto de Saxofones Villafruela ha seleccionado obras, con marcada influencia en la música popular de nuestra región: los compositores seleccionados son: Arturo Márquez (México), José Antonio García (Cuba), Paquito D´Rivera (Cuba) Aldemaro Romero (Venezuela), Jean Pierre Karich (Chile), Guido López Gavilán (Cuba), Víctor Scavuzzo (Argentina), Luis Advis (Chile) e incluso un francés que incursiona en su obra en géneros populares latinoamericanos: Lino Florenzo. Las obras pertenecen en su mayoría al último cuarto del siglo XX, lo cual refuerza la idea de toda una corriente musical dedicada a la música académica y popular en Latinoamérica.¹⁷

En la música argentina no hay ejemplos tan claros e inmediatos de música para saxofón con anclaje en ambos mundos antes de Piazzolla. Sin embargo es importante citar al saxofonista, clarinetista y compositor Mario Cosentino, quien en su interesante obra “Lucubraciones” para Cuarteto de Saxofones y en su Concierto para Saxofón Alto y Orquesta combina elementos del jazz con la corriente atonal del siglo XX. Luis Arias, compositor argentino del ambiente académico, también ha permitido la entrada de la música popular, en su obra “Contactos VII” la parte de saxofón alto tiene incluido un cifrado americano a la manera del jazz en una sección para

¹⁷ Cuarteto de Saxofones Villafruela, (2000) *Saxofones en Latinoamérica*, edición de autor, Santiago de Chile.

improvisar, la música tiene momentos de “contacto” entre el jazz y la música de cámara.¹⁸

La existencia de un repertorio argentino para saxofón de naturaleza académica y basamentos populares es una consecuencia natural. Se potencian el carácter cotidiano del saxofón en la música popular y la amplia difusión de la enseñanza formal del instrumento. Creemos que las obras seleccionadas en el presente Concierto-Tesis representan, en gran medida, un momento de la historia del saxofón en la Argentina.

¹⁸ Entrevista a Hugo Pierre realizada por el autor, Febrero de 2005.

2. Definiciones de Música Académica y Música Popular

Las definiciones escolásticas relacionan *a priori* a la música popular con la tradición oral y a la música académica con la tradición escrita.¹⁹ Encontramos correcta esta primera aproximación al tema, aunque, a partir del siglo XX, las ediciones en partitura de muy diversos géneros populares como el bolero, el tango, el samba, las comedias musicales, etc. parecerían contradecir esta idea, la mayoría de las veces, si un músico lee estrictamente una partitura de un *standard* de jazz, por ejemplo, el resultado suele estar muy lejos de lo que debería sonar: lo escrito no refleja con precisión los sonidos requeridos o esperados en el imaginario musical. Por ello intentaremos definir y delimitar los campos.

A los efectos de circunscribir los conceptos descartaremos algunos términos. Cuando se habla de “música erudita”, la expresión denota en “lo otro” falta de saber, de formación o de preparación. El término “música clásica” preferiríamos emplearlo para toda la música, sea cual fuere su origen, que resiste el paso de la historia; es decir, que sigue siendo valorizada y elegida como material de concierto a través de los años. Las expresiones “seria” o “cultura”, asimismo, tienden a ser despectivas, por oposición, a las demás expresiones musicales.

Trataremos también de evitar la visión de ciencias como la Sociología, ya que relacionar “música popular” como expresión de las clases populares demandaría definiciones “no musicales”. Si bien alguna vez determinadas músicas quedaron asociadas a determinadas clases sociales, a finales del siglo XX esa frontera ha quedado desdibujada, y no consideramos conveniente asociar expresiones artísticas en forma directa con grupos sociales específicos.

Tampoco consideraremos significativos el lugar donde se formaron y estudiaron los músicos y compositores para deducir el ámbito de pertenencia del producto cultural. La aparición de escuelas de música popular y material impreso de estudio a partir de la década del sesenta, en especial en Estados Unidos, transformaría en “académicos” a los músicos allí formados. Y, lo que es muy frecuente en Latinoamérica, el tránsito simultáneo de algunos músicos por Conservatorios (dedicados a la tradición académica europea), grupos y trabajos relacionados con la música popular, e instituciones especializadas en la enseñanza de

música popular; agrega, desde la óptica del “origen del músico”, más confusión que claridad al tema en cuestión.

En el campo de la música europea del siglo XIX los Conservatorios representaron en gran medida lo que para las letras fuera la Academia. Probablemente por esa cuestión empleemos los términos “música académica” refiriéndonos a esta tradición.

Bourdieu define la idea de “campo” como sistema de relaciones objetivas constitutivo del espacio de competencia en las disciplinas literarias:

[...] el empleo de un concepto como el de campo. En este caso una vez la noción sirvió primero para designar una postura teórica, generadora de elecciones metódicas, tan negativas como positivas, en la construcción de los objetos: pienso por ejemplo en los trabajos sobre los centros de enseñanza superior, y en particular en la grandes escuelas, donde venía a recordar que cada una de esas instituciones sólo puede desvelar su verdad singular.²⁰

2.1. La mirada de músicos y musicólogos.

2.1.1. Las definiciones de Béla Bartók

La mirada que cada músico da al problema de delimitar los campos define en gran medida su pertenencia en concordancia con el momento histórico que le toca vivir. Aunque en el presente capítulo intentaremos definir las características de los distintos ambientes musicales, observaremos que para muchos músicos compositores no resulta demasiado relevante de que lado provienen los reconocimientos.

Así Béla Bartók, hace su primera diferencia a la hora de definir:

En los hechos, la música popular está compuesta por dos géneros de material musical: la música culta popular (en otros términos la música popular ciudadana) y la música popular de las aldeas (la música campesina). [...] Podemos llamar música popular ciudadana a aquellas melodías de estructura más bien simple, compuestas por autores *dilettantes* pertenecientes a la clase burguesa [...] casi siempre se transmite oralmente. [...] no se usa cantarlas siguiendo el texto musical. Además a nadie le preocupa recordar el nombre del autor. [...] Dada la falta de un control con la música escrita, fatalmente sucede que la misma melodía termine por alterarse al cabo de un tiempo. [...] En cuanto a la música popular de las aldeas [...] debe considerarse música campesina en sentido lato a todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad de los campesinos. [...] el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello estas melodías alcanzan la más alta perfección artística.²¹

¹⁹ Fischerman, Diego. Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular, Buenos Aires: Paidós, 2004. Págs 29-35

²⁰ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama, 1995. pag 270.

²¹ Bartók, Béla. *Escritos sobre música popular*, México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1979. pag 67-68

Analicemos la perspectiva de Bartók en tiempo y lugar: Hungría, principios del siglo XX. Dos grandes motivaciones dieron lugar a la valoración de la música campesina: su gran trabajo como musicólogo recopilador y el empleo de alguno de esos materiales musicales en obras de carácter académico. Si intentásemos trasladar su visión de manera literal a la historia del tango argentino, por ejemplo, podríamos incurrir en el gravísimo error de desvalorizar al género considerándolo “música culta popular” ya que el tango es un producto eminentemente urbano.

Desde las antípodas pero dentro del campo de la música académica, Pierre Boulez, tiene otra perspectiva sobre el trabajo de Bartók:

Sin dejar de observar la perseverante influencia del folklore de Europa central, hay que señalar que la obra de Bartók está marcada por una inestabilidad básica, y que en sus diversos componentes acusa incluso mucho de inconexo. Bartók sufrió la influencia de todos sus contemporáneos y, a pesar de su poderosa personalidad, a veces los asimiló demasiado superficialmente. [...] En la cumbre de su obra se destacan los Seis cuartetos para cuerdas, la Sonata para dos pianos y percusión y la Música para cuerdas, percusión y celesta. [...] En los dos extremos de su obra, Dos retratos y Dos imágenes, por un lado, y por el otro el Divertimento y el Concierto para orquesta, señalan los límites de Bartók: músicas que están lejos de ser buenas, por razones muy diferentes.²²

El enorme trabajo de Bartók con la música popular tiene para Boulez un interés casi anecdótico. Boulez rescata principalmente los trabajos más cromáticos y atonales y subvalúa otros que se alejan de la corriente post serialista que él detenta. Destaca la labor musicológica pero no le parece especialmente valioso el empleo de esos materiales en obras académicas.

2.1.2. Otras definiciones.

A continuación, nos limitamos a presentar algunos conceptos encontrados sin intercalar juicio de valor acerca de las definiciones.

Para el Diccionario Harvard de Música, la música popular se desarrolla en los siglos recientes con una gran difusión:

Los siglos XVIII y XIX fueron testigos del desarrollo, principalmente en Europa y América, de un género distinto tanto de la música folklórica como, de la música clásica o culta. Difería de la primera en que estaba compuesta y escrita y en que desarrollaba un estilo musical que no era característico de una región o grupo étnico determinado. Aunque muchas de las primeras piezas de la música popular tenían en común rasgos generales con la música clásica del momento, eran más breves y más sencillas, aparte de que planteaban menores exigencias tanto al intérprete como al oyente.²³

²² Boulez, Pierre. *Hacia una estética musical*, Caracas: Monte Avila Editores, 1990. Pag. 289.

²³ *Diccionario Harvard de Música*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, pag 816.

Las siguientes son las definiciones completas del musicólogo argentino Waldemar Axel Roldán en su *Diccionario de Música y Músicos*:

Música clásica (culta, académica, erudita).

Composiciones escritas en el período comprendido entre 1740-1820, aproximadamente. Fijar con exactitud las fechas en las que el hombre llevó a cabo realizaciones que llegaron a modificar el rumbo de la vida musical –o cualquier otro quehaceres imposible. En la actualidad, el criterio sobre música clásica ha cambiado y se la denomina culta, erudita o académica, y se ha ampliado el marco referencial en el tiempo. No se tienen en cuenta sólo unos cuantos años del quehacer musical, sino la excelencia de las obras escritas. Por ese motivo muchos compositores que vivieron entre los siglos XIX y XX hoy son clásicos. Y lo son porque sus obras han servido y servirán como modelos para las generaciones actuales y para las sucesivas. Schuman, Brahms, Stravinsky, Debussy, Bartók, Schoenberg, Berg, Webern y otros tantos, son clásicos por la perfección de sus creaciones.

Música popular.

Música que puede haber llegado a todos los habitantes del país o a la gran mayoría, sin distinción de clases o regiones. Desestimamos la acepción de popular como “del pueblo o de la plebe”, de la misma manera que estimamos que la peyoratividad con que a veces se habla de la música popular es un viejo prejuicio, por suerte totalmente desterrado. Hay música popular de gran valor y escrita con los más genuinos recursos además de poseer profundo sentido expresivo (de la misma manera, sucede a veces lo contrario con la denominada música erudita).²⁴

En su trabajo *Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos* el musicólogo Juan Pablo González ensaya una definición:

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en la relaciones músico/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.

Todos los autores coinciden en señalar al siglo XX como un momento de gran desarrollo y difusión de la música popular gracias, entre otras cosas, a la industria fonográfica y a los medios masivos de comunicación. Como señala Juan Pablo González se ha resistido su ingreso a la academia habiéndola catalogado de comercial, efímera, impura, simple y corporal.²⁵

2.1.3. Algunas opiniones de músicos latinoamericanos.

“La música popular ha sido en todo tiempo y en todo país la célula primitiva de donde ha nacido la obra de arte organizada” dice Julián Aguirre en una conferencia realizada en 1912 en el Museo de Bellas Artes. Esta aseveración trasluce

²⁴ Roldán, Waldemar Axel. *Diccionario de Música y Músicos*. Buenos Aires: Librería Editorial El Ateneo. 1996. Pag 268.

²⁵ González, Juan Pablo “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos” en *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, 2001. pag. 38.

en gran medida su manera de pensar: la música popular podría considerarse el diamante en bruto digno de ser transformado en joya. Y agrega, anticipando varias décadas el trabajo de los etnomusicólogos: “creo que es necesario y urgente antes que la rápida evolución del país acabe de borrar nuestras huellas originales, reunir en colección todos los elementos genuinamente argentinos de la antigua vida campestre, que se tornarán muy pronto legendarios: hábitos, estilos, poesía, música, algunos de un sabor incomparable”²⁶. Lo que refuerza la actitud de “rescate” hacia el género popular en todas sus manifestaciones.

Analicemos otra mirada, desde la música popular argentina de primera mitad del siglo XX. En un libro autobiográfico, Julio De Caro nos cuenta como dirige la palabra a los músicos de la orquesta que acaba de formar en la década del '30:

“Primera Orquesta Sinfónica de Tangos. – Señores, ustedes que tienen en su haber tantos espectáculos, bajo la conducción de grandes maestros, como también algunos de ustedes, directores en su renglón, no se si pensarán que, a lo mejor, yo soy un irresponsable al atreverme a hacer esto; no es mi intención suplantar a nadie musicalmente, pero deseando para el tango lo mejor, pretendo que los profesionales responsables engrosen también sus filas, ya que creo llegada la hora de vestir al mismo con el ropaje que hasta el presente ha carecido; éste, al menos, es mi primer intento, cuya finalidad será demostrar que por humilde, nuestra danza popular no deja de ser música también.”²⁷

Y continúa contando como luego de leer la orquestación de “Flores Negras” (de Francisco De Caro) muchos de los músicos de orquesta que consideraban al tango “música menor” cambiaron de parecer. La anécdota reviste carácter protohistórico para la música argentina académica y popular, nos resulta grata la humildad con que Julio De Caro se presenta ante los músicos de orquesta y la manera en que muestra su intención de prestigiar al tango con nuevas orquestaciones. Su incursión en el tango marca nada menos que el cambio de funcionalidad: la música originalmente pensada para el baile popular se transforma en música para ser escuchada y, por qué no, en música de concierto. Por eso la devota admiración de Astor Piazzolla hacia De Caro, a quién dedica en reconocimiento y homenaje su obra: “Decarísimo”(1961).²⁸

Las primeras obras académicas de Piazzolla seguían la tradición de Bartók y Stravinsky por el año 1950 unas veinte obras sin influencias del tango ya habían sido escritas. La síntesis piazzolleana entre lo popular y lo académico producida años después conlleva un tiempo de maduración.

²⁶ Información extraída de www.clarin.com/diario/especiales/yrigoyen/biografias/aguirre.htm

²⁷ De caro, Julio *El tango en mis recuerdos*, Buenos Aires: Ediciones Centurión., 1960.

²⁸ Piazzolla, Astor "Piazzolla interpreta a Piazzolla" (BMG/RCA BVCM 37001-2, 1999, Japan) Grabado en Buenos Aires en 1961. Quinteto: Astor Piazzolla (bandoneon), Jaime Gosis (piano), Simon Bajour (violin), Kicho Diaz (bajo), Horacio Malvicino (guitarra)

Horacio Ferrer, el poeta de la mayoría de las canciones de Astor Piazzolla nos cuenta:

Él siempre soñó con ser Chopin. Siempre soñó con ser un gran compositor y tuvo que trabajar toda su vida tocando el bandoneón. Él quería ser concertista de piano. No olvidemos que Astor se crió y nació a la vida en New York. Su idioma original fue el inglés con acento italiano. [...] Salgán me dijo una cosa muy graciosa un día: -Yo era un músico que tocaba varios géneros, folklore, música brasileña y latina, y también el tango y mi obsesión fue meterme en el tango. Y la obsesión de Piazzolla fue salirse del tango. Pero lo que pasa es que Piazzolla tenía el tango puesto. No solamente era tanguero, se sabía todo lo referente al idioma del tango, por eso pudo reformarlo. No se puede reformar lo que no se conoce profundamente.²⁹

Muchas anécdotas dan cuenta del fervor que Piazzolla puso en llevar al tango al ambiente académico, o mejor dicho, componer obras académicas con elementos que provienen del tango. Solía referirse a si mismo como haciendo para el tango lo que habían realizado Bartók para la música húngara y Gershwin para el jazz norteamericano.

Rodolfo Alchourrón, guitarrista, arreglador y compositor que trabajara entre otros con Piazzolla, Rodolfo Mederos, Dino Saluzzi y Eduardo Rovira define de manera personal e interesante sobre el tema:

[...] por “música popular” entiendo básicamente melodía con acompañamiento, en oposición a “música clásica o culta”, que casi siempre está hecha en base a desarrollos temáticos dentro de estructuras formales más complejas. [...] Está claro que no se puede trazar una línea divisoria inamovible. De hecho hay mucha música que está colocada en una franja intermedia en la que hay elementos de las dos categorías. Dentro de ambas categorías hay géneros y estilos. Sinfónico, de cámara, ópera, etc. son géneros de la música clásica, con la tradicional división de la época en que fue compuesta: barroco, clásico, romántico, etc. En la popular, en cambio, el país, región y/o grupo cultural de origen dan lugar al género: jazz (sur de los EEUU), tango (Río de la Plata), flamenco (sur de España), etc. También considero popular a la música más o menos sofisticada o compleja perteneciente a autores “vanguardistas” que tratan que la música popular evolucione. Algunas obras, o pasajes de obras, de Piazzolla, Rovira, Lagos y otros innovadores son ejemplos de esto, lo mismo que muchas expresiones del jazz de las últimas décadas. [...] Popular también significa “hecha por el pueblo”, con la espontaneidad de la gente sencilla, sincera y no muy culta, que no conoce técnicas ni tiene otra preocupación que la de expresarse libremente. Y cuando digo “popular” no hablo de “popularidad”, ya que ésta deriva directamente de los apetitos económicos de los que comercian con la música y no la respetan como arte.³⁰

Si bien Alchourrón se expresa de manera poco escolástica. Coincidimos en los siguientes aspectos con sus definiciones:

- Que la música académica suele tener mayor grado de elaboración.
- Que hay una franja intermedia de música que en este trabajo denominamos “académica y popular”.

²⁹ Entrevista a Horacio Ferrer realizada por el autor, Diciembre de 2004

³⁰ Alchourrón, Rodolfo. *Tema y arreglo*, Buenos Aires: edición de autor, 2005. Pag 8.

- Que pareciera haber géneros y estilos relacionados con los países o las regiones donde se desarrollan, aunque consideramos son inherentes a la música en general. Ejemplos: Antonio Vivaldi = barroco italiano, Michael Praetorius = renacimiento inglés, Schoenberg, Berg, Webern = Dodecafonismo / Escuela de Viena, Chucho Valdes, Paquito D’Rivera, Arturo Sandoval = jazz latino (referido a música del Caribe realizada con recursos provenientes del jazz), Charlie Parker = be-bop (género jazzístico desarrollado principalmente en los *jazz clubs* de *New York* en la década del ’60), Gustavo Cuchi Leguizamon = renovación del folklore del noroeste argentino, etc.
- Que hay diferencias de todo tipo entre cultura popular y cultura de masas.
- Que hay música popular que debería ser considerada como hecho artístico (pensada como música de concierto) y otra música popular que no, (probablemente porque fue concebida con fines comerciales y/o para usos y costumbres tales como el rito masivo o el baile). De todos modos este ítem no es objeto de estudio de la presente tesis.

También nos resulta interesante para este punto la figura de Radamés Gnattali. El maestro brasileño fue acusado por los músicos populares tradicionales de “jazzificar el samba” y criticado por los académicos por introducir instrumentos poco convencionales en las salas de concierto, como la mandolina, el acordeón, la armónica y la guitarra eléctrica ejecutados por intérpretes considerados populares. Sin embargo Gnattali separaba muy claramente su *Música de Concerto* de su actividad como laborioso arreglador de música popular, se dice que ha realizado casi 10.000 arreglos para las más diversas formaciones instrumentales, y aseguraba que no hubiera podido abandonar ninguno de ambos campos, que uno alimentaba al otro.³¹

En el siglo XXI algunos compositores académicos argentinos han cambiado la manera de ver la cuestión: en su artículo *Música Contemporánea: Perspectiva-Prospectiva*, Francisco Kröpfl cita al prestigioso compositor y director Peter Eotvos quien señala que “las jerarquías entre los géneros clásico y popular han cambiado. Las categorías de verticalidad han pasado a ser horizontales en su convivencia

contemporánea. Las jerarquías que otorgaban a la música clásica una superioridad respecto de la música popular se han esfumado”.³²

Para el guitarrista Adrián Ramírez -intérprete académico y popular de la obra de Carlos Moscardini, Quique Sinesi y Abel Fleury- el compositor académico tiene mucho mayor nivel de conciencia del material musical. Sabe perfectamente que y como requerir al intérprete a través de la partitura. Puede tomar distancia de la obra y observar como queda plasmada. Y considera que también existe cierto grado de soberbia, hermetismo y prejuicio en los guitarristas de música popular, ejemplo: “a ese rasgido le falta sabor, o eso tiene demasiados acordes, o sólo unos pocos conocemos como se hace una *auténtica* chacarera”.³³

2.2. El punto de vista de la crítica musical

Diego Fischerman, crítico musical autor de “Efecto Beethoven, complejidad y valor en la música de tradición popular”, habla de procesos musicales derivados a partir de tradiciones populares. Separa fervientemente la música popular comercial destinada al baile de la que es escuchada y valorada con veneración, considera que la manera de valorar y escuchar la mejor música popular proviene de la música clásica antes del siglo XX y distingue obras populares que conforman un fenómeno singular digno de ser estudiado. Hablar de música (refiriéndose a la música popular), de su placer estético y de su valor es, para Fischerman, una de las funciones de ésta en las culturas urbanas contemporáneas y destaca su nuevo rol a partir del siglo XX:

La nueva música *para escuchar* ya no era la producida por los compositores clásicos (o lo era cada vez menos) sino otra que fue alcanzando altísimos niveles de sofisticación y refinamiento a partir de tradiciones que venían de migraciones y equívocos, de plazas y burdeles, de bailes y funerales. Esa que, en los términos definidos por Hegel, había abandonado el ritual y se había convertido en abstracta. [...] Si hasta comienzos del siglo XX podía ser clara la correspondencia exclusiva entre la música artística y ésa que el mercado denomina “clásica”, a partir de entonces las cosas dejaron de ser como eran. [...] muchos músicos provenientes de tradiciones populares trabajaron sus obras con la escucha atenta del hipotético receptor en la mira y con procedimientos “prestados” por otras tradiciones. [...] En el siglo XX y con los medios de comunicación masiva aparece, entonces, una música de tradición popular que ya no es popular (totalmente popular) en cuanto a sus usos. [...] *música artística de tradición popular*.³⁴

³¹ Gnattali, Radamés. “Biografía” en *Sonatina em Ré Mayor para Flauta e Piano*, Rio de Janeiro: Irmaos Vitale, 1997

³² Kröpfl, Francisco. “Música Contemporánea: Perspectiva-Prospectiva” en *De Música*, Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2006. pag. 18

³³ Entrevista a Adrián Ramírez realizada por el autor, Mayo de 2007

³⁴ Fischerman, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires: Paidós, 2004. pag. 27

Para estas nuevas *músicas artísticas de tradición popular* se han generado nuevos ámbitos de divulgación y apropiación, funciones nuevas -inexistentes en los fenómenos populares puros-, y se han aplicado técnicas musicales provenientes de otras tradiciones es decir, la condición de existencia de maneras totalmente nuevas de trabajar la creación musical basada en tradiciones populares.

La distinción entre música clásica y popular, en realidad, nunca estuvo vigente, salvo para establecer precisamente cuestiones de valor y, desde ya, la superioridad de una sobre la otra, de acuerdo, claro está, con los parámetros de una sola de ellas. Hay una cierta idea de complejidad asociada al valor de la música clásica que se esgrime como argumento, aunque no alcanza a toda la música consumida como clásica ni la diferencia de toda la música que el mercado denomina “popular”.³⁵

La idea de complejidad, aunque refutada por Fischerman cuando las músicas tratan de nombrarse a si mismas, sigue estando asociada, a nuestro entender, en el imaginario colectivo, con la academia, con la enseñanza, con lo que necesita ser aprendido y valorado. Por ello preferimos el término académico.

Las divisiones que hiciera el musicólogo Carlos Vega están evidentemente inspiradas en las ideas del Bartók recopilador que antes hemos citado. Para Vega eran importantes: *lo folklórico rural*, auténtico, impoluto y libre de contaminación ciudadana y *lo académico*, por elevado, complejo y abstracto. En el medio inventó una categoría denominada *mesomúsica* que serviría para agrupar todas las expresiones de la ciudad sin importar su espíritu artístico ni su grado de elaboración, (a simple vista una categoría similar a la *música culta popularesca* de Bartók). Evidentemente, a los efectos del valor musical, no nos resulta de utilidad esta categoría más parecida a una “bolsa de gatos” donde convivirían Troilo, Madonna, Jobim y Palito Ortega como así también una ambigua batea titulada “música clásica” donde coexisten los vales de Strauss con la Consagración de la Primavera de Stravinsky. Definitivamente pensamos que hablar de música popular a secas en el siglo XXI resulta ya demasiado poco descriptivo.

Para ilustrar acerca de la valoración en la música popular, un texto del compositor y periodista argentino Gabriel Senanes refiriéndose a Carlos Gardel:

Es probable que la responsabilidad sea menor de los acompañantes que de la magnitud del acompañado. Pero de todos modos, aquellos arreglos, que debían además la responsabilidad de ser los primeros, le quedaban irremediablemente chicos. Así lo demuestra además la historia posterior: ha habido suficiente tiempo como para que el repertorio gardeliano mereciera versiones y arreglos superiores, con riquísimas invenciones instrumentales, armónicas y

³⁵ Fischerman, 2004, op. cit. pag. 37

contrapuntísticas. [...] Gardel confirma así la falta de contradicción entre lo cultural y lo popular, siempre y cuando no se confunda lo popular (una calidad de significado) con lo masivo (una cantidad independiente del significado). Y mucho menos con lo vulgar, uno de los tantos disfraces de lo antipopular. Gardel es un culto cantor popular y un cantor popular de culto. Y su aporte a la cultura popular argentina –como el de Yupanqui o Piazzolla-, ha hecho a su vez más culto al pueblo argentino salud.³⁶

El crítico Martín Liut titula un artículo “La música (o)culta”, donde sobrevuela la vieja disputa de los años treinta entre “universalistas” encarnados por Juan Carlos Paz, quien intentara difundir en nuestro país la Escuela de Viena, y “nacionalistas” representados por Alberto Ginastera, con su primera etapa inspirada en el folklore rural. Liut no encuentra un referente indiscutido como Jorge Luis Borges para las letras en la música argentina. Hace una crónica desde un lugar casi peyorativo al no otorgar categoría de académicos a compositores venidos desde la música popular que escriben música de concierto, lo cual es una sutil manera de restarles valía. Lo controvertido es que el crítico no pondera que los compositores argentinos académicos y populares tengan una muy buena recepción en el exterior:

Hoy en el ancho mundo de la música clásica el compositor más interpretado es Astor Piazzolla, quien fue alumno de Ginastera; pero sobre todo se destacó como el principal responsable de la renovación del tango a partir de la década del cincuenta. La serie de conciertos ofrecidos en 1999, en Nueva York, dedicados a la música contemporánea argentina, organizados por la Asociación de Compositores de Norteamérica, fue tristemente ilustrativa al respecto. La serie fue titulada “La música argentina más allá del tango”, con afiches en los que se veía a la consabida *pareja-de-gauchos-en-pose-sensual* y un bandoneón. Como era previsible a los que les fue mejor fue a aquellos compositores vinculados de un modo u otro con el género popular: Piazzolla, Pablo Ziegler, Carlos Franzetti. El resto de un grupo que integraron, entre otros, Gerardo Gandini, Marta Lambertini y Julio Viera, no fue tenido en cuenta por su carácter abstracto y, en algunos casos puntuales señalados por cultivar estéticas absolutamente desactualizadas de las vanguardias europeas.³⁷

¿Por qué calificar de “tristemente” una anécdota reveladora de un fenómeno particular de recepción? ¿Por qué no dar crédito al lado académico de Piazzolla cuando concertistas reconocidos de todo el mundo eligen su música para sus programas de concierto?

Los compositores mantienen una coherencia interna con su línea estética más allá de la aceptación relativa en un determinado momento. Alberto Ginastera afirma en diálogo con Pola Suárez Urtubey, su biógrafa, “toda obra de arte, ante todo, debe ser

³⁶ Senanes, Gabriel “El creador, andá a cantarle a Carlitos” en *Tango de Colección-Gardel Carlos*, Buenos Aires: Clarín, 2005. pag. 76.

³⁷ Liut, Martín. “La música (o)culta” en *Música argentina, la mirada de los críticos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005. pag.11

trascendente. El artista crea para el futuro”³⁸. Consideramos que la música académica y popular está transitando en el presente un período de valoración y validación.

Fischerman se refiere a Piazzolla con admiración, aunque considera “incompleta” su formación académica y reproduce la opinión de Gerardo Gandini en lo concerniente a Piazzolla interpretado por otros músicos:

El otro elemento de esa raigambre polifónica era, desde ya, su estudio de la música clásica y la fascinación que sentía por ella y por su efecto legitimador. [...] El hecho de que ya siendo un profesional del tango haya decidido estudiar con Alberto Ginastera y, unos años después, en París, con la ya entonces legendaria Nadia Boulanger, muestra también hasta que punto valoraba el aprendizaje de los viejos arcanos de la tradición clásica occidental, a los que, de todas maneras accedió de manera fragmentaria e incompleta. [...] Aunque Piazzolla coqueteara en los títulos de sus piezas con el universo de la música clásica (y con su prestigio) [...] según Gerardo Gandini definía con justeza: “la música de Piazzolla es Piazzolla tocándola”³⁹

Sin embargo, numerosos solistas argentinos y extranjeros escogen la música de Piazzolla para sus conciertos.

Evidentemente los músicos “clásicos” argentinos y algún sector de la crítica especializada no terminan de otorgar carta de ciudadanía *académica* a la música académica y popular. Creemos que todas las expresiones musicales merecen igualdad de oportunidades y que la interesantísima música de Gerardo Gandini, Marta Lambertini y Julio Viera debería ser más valorada y difundida.

³⁸ Suarez Urtubey, Pola. *Alberto Ginastera en 5 movimientos*, Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú, 1972. pag.31

³⁹ Fischerman, 2004, op. cit. pag.64

2.3. Modernidades primitivas

Podríamos distinguir un proceso muy paulatino a lo largo del siglo XX por el cual algunas músicas populares se fueron estilizando, refinando, sofisticando en su lenguaje. La idea de modernidad, en donde lo nuevo en las artes fue percibido como un valor en sí mismo, colaboró en esta evolución de los géneros populares. Algunas músicas populares abandonan la funcionalidad del baile o del rito y se convierten en música para ser escuchada y valorada atentamente, y, en vivo o en la forma de la grabación fonográfica, sin proponérselo, estas músicas imitaron el rol de la música académica. En el jazz, el *be-bop* rompe con la etapa anterior de las *big bands*, donde, pese a la riqueza de instrumentación y arreglos, lo central seguía siendo el baile, en el *bop* la exigencia técnica de las partes instrumentales no son mero ornamento, forman parte intrínseca del producto y se transforman en rasgos propios de ese lenguaje. En el tango, pese a que el baile seguía siendo tradición indiscutida, algunos músicos, como Piazzolla y Salgán pensaron en hacer música de concierto sin abandonar el género, “jerarquizar” al tango, “elevar nuestra danza popular” decía Julio De Caro. Algo similar fue ocurriendo en Brasil con Antonio Carlos Jobim, Joao Gilberto y demás fundadores de la bossa-nova, el ritmo de samba recurre a tempos más lentos, la armonía se torna mucho más interesante, los arreglos enriquecen las líneas cantadas muchas veces con la estética del impresionismo francés. Muchos recursos provienen del ámbito académico, disciplinas como el contrapunto, la orquestación y la armonía (incluidas las ideas surgidas en el siglo XX) posibilitaron que músicos iniciados en el campo de la música popular enriquecieran sus trabajos como compositores y arregladores.⁴⁰

Para Florencia Garramuño, autora de “Modernidades primitivas. Tango, samba y nación”, lleva todo un proceso complejo transformar estos géneros populares en símbolos nacionales. Para la construcción del sentido de lo nacional no sólo contribuyeron la música; el tango y el samba fueron objeto de: novelas, poesías, ensayos, pinturas, películas, caricaturas, publicidades, portadas de discos, y demás manifestaciones de la cultura.⁴¹

Estos géneros tuvieron su etapa fundacional como ritmos importados de África en el siglo XIX, su pasado “subterráneo” en burdeles y carnavales, sus viajes

⁴⁰ Fischerman, 2004, op. cit. pags.27, 50, 57, 121.

“educativos” a Europa volviendo “graduados” y reconocidos por la alta sociedad y su aceptación como símbolos de modernas naciones. Agreguemos a esta historia, entonces, a compositores inquietos pidiendo prestados recursos a otras músicas, logrando así llevar la música considerada típica de Argentina y Brasil respectivamente a las salas de concierto. Una vez consumados estos nuevos productos culturales, músicos de otras latitudes reconocen esta natural evolución ejecutando las partituras.

A comienzos del siglo XX la idea de “lo primitivo” sobrevolaba el mundo musical, quizás como una de las posibilidades de innovaciones artísticas. Algunos encontraban primitivas las sonoridades provenientes del empleo de la serie dodecafónica de la Escuela de Viena, ya que escuchaban en las disonancias algo anterior al transitado sistema tonal. Otros percibían en las “brutales” pulsaciones rítmicas de Bartók y Stravinsky el impulso venido de antes de la civilización... La misma seducción pareciera haber ejercido la música proveniente de África que germinó en América.

Es el ritmo, la pulsación, el empleo de la síncopa en forma natural lo que caracterizaba y diferenciaba a los tangos, candombes, sambas, sones y demás ritmos afro-americanos. La definición académica de síncopa, sonido que empieza en la parte débil de un tiempo o de un compás y se prolonga a la parte fuerte, pierde ya significado. Estos compases probablemente no tengan partes débiles y fuertes acentuadas de la misma forma que en el clasicismo (intuimos estas definiciones provenientes del siglo XVIII) y las acepciones de los términos síncopa y contratiempo deberían ser revisadas. Las músicas originadas en el baile popular sin duda deberán ser tocadas con mucho rigor rítmico, más que eso, el intérprete académico que intente adentrarse en el mundo de la música popular estará obligado a escuchar y familiarizarse con las rítmicas en las que está basada la composición a abordar. Por ejemplo en las *Imágenes* para guitarra sola de Carlos Aguirre revisadas por Eduardo Isaac, obra a la que nos referimos en los antecedentes de este trabajo, el compositor sugiere estudiar y escuchar la rítmica de los tambores chico, repique y piano del candombe para poder “tomar conciencia” de las células rítmicas. Como decía el guitarrista Adrián Ramírez, el músico popular toca instintivamente, el

⁴¹ Garramuño, Florencia *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.

académico toma distancia, asimila, concientiza, analiza y finalmente debe lograr la misma naturalidad. Hemos escuchado en ensayos de música académica las expresiones “esto hay que tocarlo de oído”, es exacto, el músico popular normalmente no piensa como se escribe el ritmo que está tocando. El músico académico interesado en música de raíz popular tiene la obligación de adentrarse en los terrenos de la compleja naturalidad rítmica.

En otros períodos de la historia de la música también hay cuestiones de estilo que los músicos deben asimilar. El pianista interesado en una buena ejecución de Debussy debe tener mucho dominio del espacio sonoro, de los *pianissimi*, del uso envolvente del pedal. La música antigua constituye una compleja disciplina de estudio en nuestros días: la ornamentación, la reconstrucción de instrumentos originales, las discusiones sobre los tempos. El empleo justo y necesario del *rubato* para la música del romanticismo. Todas las músicas tienen sus secretos para “sonar bien”, lo que ocurre es que desde finales del siglo XVIII en adelante los compositores académicos han volcado cada vez mayor información en la partitura, y no por casualidad se multiplican en el mundo en el siglo XIX las instituciones de enseñanza, los Conservatorios, Reales Academias y las orquestas aumentan su número de miembros.

Volviendo a la historia de las músicas populares latinoamericanas, ya en la segunda mitad del siglo XX, géneros populares como el tango, el samba, y la música caribeña con todas sus variantes sirvieron para identificar a los pueblos. Ello constituye algo novedoso para los medios masivos de comunicación. Todas estas músicas quedaron asociadas a la idea de nación, identificando a los pueblos, en algunos casos de un modo demasiado simplificado, pero innegable. Las películas de Gardel y Carmen Miranda recorrieron el mundo y como decía la definición de Alchourrón las músicas populares quedaron asociadas a las distintas geografías. Lo primitivo resultó moderno, como señala Garamuño.

2.4. Arreglo, adaptación y versión

La figura del arreglador es propia de la música popular. Al principio, en la década del treinta, estaba ligada al mero embellecimiento de la melodía acompañada, luego se transformó en una forma artística cada vez más compleja. La aparición del

arreglo quedó ligada al constante crecimiento de la figura del cantante, la canción fue requiriendo de cada vez más y mejores “ropajes musicales que la vistieran”.⁴²

La composición o el tema, como habitualmente se lo denomina en el ambiente popular tomando un término que en música académica significa otra cosa, suele ser solamente la línea melódica y el cifrado que indica la armonía o partes de piano sencillas que rara vez reflejan fielmente lo que después se escucha en las grabaciones. Por lo tanto la figura del arreglador es central en el armado de los acompañamientos musicales. Es cierto que muchas veces los músicos populares saben como acompañar la canción empleando todo tipo de convenciones ya preestablecidas, sin embargo el trabajo del arreglador resulta muchas veces tan importante, musicalmente hablando, como la composición misma. El arreglador cuenta, casi siempre, con mucha información musical. Algunos perciben, inclusive, en el arreglo la intromisión de la música académica en la música de tradición popular. Y, lo que interesa especialmente para este trabajo, muchos compositores latinoamericanos “académico-populares” han trabajado de arregladores de canciones populares. Radamés Gnattali es responsable de las frases cromáticas que tocan los saxofones en el famoso arreglo de *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, Carlos Franzetti, trabajó con Mercedes Sosa, Rubén Blades, Luis Alberto Spinetta, Fito Paez y Paquito D’Rivera; el mismo Piazzolla empezó su carrera en el tango como arreglador de Aníbal Troilo, el pianista y compositor César Camargo Mariano es principalmente reconocido por sus arreglos para Ellis Regina tanto como por su manera de reducir al piano solo todo el mundo de la percusión, la guitarra y el bajo de la música del Brasil. Dice Rodolfo Alchourrón en su libro “Tema y Arreglo”:

En música popular, en el hablar cotidiano de nuestro país, llamamos *tema* a la composición original. Aunque en música clásica se lo usa con otro significado, el término no es desacertado ya que, aunque la composición esté terminada, todavía le falta algo: el *arreglo*, o sea la organización de un modo de interpretarla. [...] El arreglo viene a ser entonces parte de la composición y sin él no hay interpretación. Esta composición que realiza el arreglador comprende dos aspectos básicos: la forma y la instrumentación. [...] Otros aspectos sobre los que también trabaja el arreglador son la *armonía* [...], el *tempo* y los *matices*. Y además, si el caso lo requiere, aplica técnicas de *escritura a varias voces* [...] y el *contrapunto*. [...] El arreglador no suele cambiar la forma del tema, pero si organiza su versión introduciendo repeticiones, transiciones, (introducciones y codas). En mi encuadre de la temática de este libro ubico al arreglo como un hecho artístico de la misma jerarquía que la composición. Dependiendo de la creatividad, del acierto estético y de la calidad de las ideas que lo producen, el arreglo puede ser tan importante como la composición misma.⁴³

⁴² Alchourrón, 2005. op. cit.

⁴³ Alchourrón, 2005. op. cit.

En la tradición académica no existe la figura del arreglador. Sin embargo en los últimos tiempos se emplea el término *arreglo* para distintos tipos de adaptaciones y/o versiones. En principio siempre que hubo reducciones al piano de una partitura orquestal o, a la inversa, orquestaciones de obras para piano, el compositor o el adaptador debió hacer el trabajo con profundos conocimientos de instrumentación. Los primeros grandes ejemplos que se recuerdan son los *Cuadros de una exposición* de Musorsky orquestados por Ravel o las propias obras de Ravel como *Mi madre la oca* con sus versiones para piano a cuatro manos o para la orquesta. Reducciones para orquestas con menos miembros o adaptaciones cuando la partitura original pide un instrumento que ya no se emplea o incluso cuando ya no existe como la sonata *Arpeggione* de Schubert, ejecutada en flauta, viola, cello o guitarra, son moneda corriente en la música de tradición académica. Otro buen ejemplo es la música para piano de Albéniz, el propio compositor admitía que sonaba muy bien en la guitarra.

Las adaptaciones para distintos tipos de instrumentos han sido muchas veces requerimientos de las editoriales musicales o de los propios intérpretes: El propio Stravinsky realizó, muchos años después de su estreno, una reducción para dos pianos de *La Consagración de la Primavera* que ha servido para pequeños conciertos y para análisis musical de la obra. También su obra *La Historia del Soldado*, que fue compuesta para ir de gira con un grupo de cámara de siete músicos y tres actores, tuvo una adaptación aún más reducida en integrantes (piano, violín, clarinete).

Emplearemos entonces la palabra *adaptación* para todo tipo de música que sin cambiar su estructura, ni sus partes, ni sus líneas melódicas, ni sus armonías es reorquestada por su autor, y/o orquestadores o arregladores.

El caso de la *Sonata para flauta y piano* de Serguei Prokofiev que el propio compositor adaptó para el violín presenta la particularidad de aprovechar golpes de arco y dobles cuerdas que la flauta originalmente no realizaba (ni podía realizar) en la primer versión. Otras adaptaciones muy exitosas que hacía Prokofiev fueron las suites sinfónicas o incluso sinfónico-corales (ejemplo *Alexander Nevsky*) basadas en músicas que habían sido originalmente escritas para el cine, gesto que imitaron otros grandes compositores de música incidental como John Williams o Ennio Morricone. Cosa que tampoco es nueva, mucha música creada para el ballet resultó, adaptada (como la suite *Peer Gynt* de Edward Grieg) o no (como *La Consagración de la*

Primavera de Stravinsky), funcional y de suficiente interés como repertorio de concierto de las orquestas y bandas sinfónicas de todo el mundo.

Para el presente trabajo hemos elaborado dos nuevas categorías:

- Se considera *versión original* cuando el compositor recrea una obra propia que no necesariamente tuvo formato académico. Puede estar ayudado por un orquestador (tal la manera de trabajar del propio Gershwin con Ferde Grofé para varias de sus obras orquestales) o un concertista especializado en determinado instrumento que asesora al compositor en las posibilidades del mismo.
- En la *versión libre* un compositor recrea una obra que no es propia con total libertad. Por ejemplo Egberto Gismonti en su trabajo “Trem Caipira” sobre composiciones de Villa-Lobos.

Muchas de las obras incluidas en el presente Concierto-tesis responden a la categoría de *versiones originales*. En el capítulo referido al repertorio ahondaremos en el tema.

Cuando se trata de música académica y popular suelen ocurrir algunos procesos de creación interesantes:

Ya vimos que en la música popular no se acostumbra a “solidificar” la estructura de las obras una vez editada y estrenada. Nuevas versiones y arreglos, realizados o no por el compositor, se realizan a menudo cuando una música cuenta con la aceptación de público y/o músicos.

En la música de Astor Piazzolla es muy común encontrar muy diferentes versiones de la misma obra. Por ejemplo en sus cuatro estaciones porteñas. En principio podríamos decir que no todas las versiones son académicas. La obra no fue concebida originalmente como una obra integral programática. La primera versión de Verano Porteño, que al parecer es la primera de la serie, fue hecha para su quinteto y el arreglo original que suena en las primeras grabaciones dista muchísimo de la primera edición en partitura para piano realizada como registro en la Editorial Musical original, cosa muy común en la música popular: las partituras de la mayoría de los tangos son esquemas simples para ser ejecutados por un pianista hogareño de

mediana técnica y nunca coinciden con la complejidad que se escucha en las interpretaciones grabadas. Después de muchos años aparecieron versiones de *Las Cuatro Estaciones Porteñas* para violín, cello y piano, que fueran realizadas en colaboración con el cellista y compositor José Bragato, mano derecha de Piazzolla para muchos trabajos de estas características, o para orquesta de cuerdas (famosa por la versión de Gidon Kremer arreglada por el ruso Leonid Desyatnikov) que ni siquiera tienen la misma estructura de las primeras versiones. En la versión grabada por Gidon Kremer se aprovechan golpes de arco, *pizzicatti* a la Bartók, cambios en las secciones y demás para mayor efecto de la composición:

“Yo no pretendo que lo mío sea la única forma de tocar sus obras –declaró Kremer-. Tengo mis orejas, mi corazón, mis dedos, y trato de acercarme a esta música de la manera más sincera, como lo hago con Schubert, Alban Berg o Shostakovich (...) Me parece que el lenguaje musical es internacional. Todo depende de cuán abierto seas para aprender diferentes cosas. De otra manera, las Mazurcas de Chopin sólo podrían ser tocadas por polacos y es muy lindo como las toca Martha Argerich”⁴⁴

De acuerdo con las categorías propuestas anteriormente la de Piazzolla-Bragato es una *versión original*, escrita para el ambiente académico de un tema originalmente popular del compositor, proceso complejo pero interesante que transitan algunas buenas músicas. El arreglo que realizara Desyatnikov para Kremer es una *versión libre*.

En la música de Egberto Gismonti es normal encontrar, en las diferentes versiones grabadas de los *temas*, cambios de todo tipo: tempo, orquestación, estructura, espacios para la improvisación del solista, hasta, incluso, nuevas secciones. Sin embargo, cuando Gismonti adaptó su música para tocarla con la Orquesta Sinfónica de Lituania para el disco *Meeting point* (1996), la misma situación lo obligó a generar una versión académica, donde la partitura funcione aunque los músicos no sean brasileños.

Muchos podrán decir que la música de Gismonti no tiene el mismo *swing* o *sabor* cuando la interpretan músicos de otras latitudes. Eso no invalida las nuevas *versiones originales* que el compositor ha recreado o reproducido (en el sentido de volver a producir) para dicha orquesta. De todos modos ese tipo de argumentos, referidos a una correcta o brillante interpretación, pueden ser aplicados a la música

⁴⁴ Liut, Martín. “Gidon Kremer: las estaciones de dos grandes” en *La Nación*, 06/11/2002.

en general: muchas veces escuchamos críticas tales como “este músico no es tan bueno para tocar música barroca como para la música del romanticismo”. Para abordar un repertorio latinoamericano académico y popular resulta igualmente necesaria una formación estilística.

2.5. Los compositores académicos y el material popular

A quiénes podríamos considerar los primeros compositores académicos de la historia de la música no es tema de discusión en este trabajo. Pero sin duda la constante sofisticación en la notación musical a partir de los primeros intentos de escritura en el seno de la música sacra (siglo XI) podría considerarse como antecedente para la música académica. En cuanto la grafía musical fue consolidada evidentemente se tiene que haber empleado para lo que algunos llaman música profana. De todos modos hasta bien entrado el siglo XIX las clasificaciones, “clásico, académico y popular” no se utilizaron.

Acerca del uso de material que proviene de la música popular Bartók dice:

La música culta no popularisca ha sufrido casi siempre las influencias de la música popular. Para no remontarnos con el pensamiento a épocas demasiado lejanas y todavía poco conocidas, bastará pensar en el papel que tocara a las melodías de los corales en la música de Bach. Mientras tanto, las pastorales, las *musettes* de los siglos XVII y XVIII no son en el fondo sino imitaciones de la música popular de entonces, [...] el tema principal de la Sinfonía Pastoral de Beethoven es una melodía de danza eslavo-meridional. Beethoven debe haberla oído seguramente de los cornamusistas y acaso justamente en Hungría occidental. Sin embargo, sólo algunos compositores del siglo XIX, denominados “nacionales”, han cedido abiertamente y en conciencia a la influencia de la música popular. Los primeros fueron Liszt, con sus rapsodias, y Chopin, con las polonesas. Luego vinieron Grieg, Smetana, Dvorák y los compositores rusos del siglo XIX [...] sólo Musorgski tomó en seria consideración aquella música, sufriendo conscientemente su influencia y anticipando así nuestra época.⁴⁵

Muchos compositores utilizaron material proveniente de la música popular, incluso con materiales que no eran de su país de origen. Para los compositores impresionistas fue corriente hacer referencia a la península ibérica. En el repertorio tradicional de la escuela clásica francesa de saxofón encontramos ejemplos de ello: el tercer movimiento de *Scaramouche* (Vif – Modere - Brazileira)⁴⁶ de Darius Milhaud refiere directamente al Río de Janeiro de Nazareth con sus maxixes y tangos de comienzos del siglo XX y las *Cinco Danzas Exóticas* (Pambiche – Baiao – Mambo –

⁴⁵ Bartók, 1979. op. cit. Pag 69.

⁴⁶ Milhaud, Darius. *Scaramouche*. París: Editions Salabert, 1939.

Samba lenta - Merengue)⁴⁷ de Jean Francaix dan cuenta personal de danzas afroamericanas.

En nuestro país, muchos fueron los compositores de formación académica que en toda o en parte de su obra emplearon material popular. El compositor Juan Carlos Paz, desde las antípodas, los llamaba “incas ravelianos” y “coyas franckianos”. Mencionemos a Alberto Williams (1862-1952), Julián Aguirre (1868-1928), Floro Ugarte (1884-1975), Gilardo Gilardi (1889-1963), Luis Gianneo (1897-1968), Carlos Guastavino (1912-2000), Angel Lasala (1914-2000) y Alberto Ginastera (1916-1983).

De las dos obras para clarinete y piano de Guastavino, una de ellas la *Tonada* y *Cueca* tiene total parentesco con los ritmos populares (ya desde su título) y la otra, la *Sonata*, se mantiene en una tradición decididamente europea de música académica. También su *Introducción y Allegro* para flauta y piano tiene evidente inspiración folklórica.

Las obras de cámara para instrumentos de viento que escribiera Alberto Ginastera son: *Impresiones de la Puna* para flauta y cuerdas (1934), aunque luego fue suprimida del catálogo por el compositor, y el *Dúo para flauta y oboe* -Sonata, Pastorale y Fuga- (1947). Con respecto al material musical que refiere al folklore argentino Ginastera dice en una entrevista:

“... creo que mi evolución estética se complementa con una transformación técnica correspondiente. En la primera etapa que denominé *objetiva*, he sentido la necesidad de expresarme en términos de hombre argentino y al mismo tiempo de hombre de las pampas. [...] y no es por accidente que escribí entonces obras como *Estancia*, la *Obertura para el Fausto Criollo* o las *Danzas Argentinas* para piano, sino que éstas eran la expresión de mis sentimientos y necesidades en esos años. La segunda etapa, o período *subjetivo*, tiene como punto culminante la *Pampeana Nro 3 para orquesta*. En esa obra, así como en el *Primer Cuarteto de Cuerdas*, en las dos primeras *Pampeanas* y en las *Variaciones Concertantes* aparecen las características de un estilo que, sin abandonar la tradición argentina, se había hecho más amplio o con una mayor ampliación universal. Ya no estaba como en la etapa anterior ligado a temas o ritmos genuinamente criollos, sino que el carácter argentino se creaba mediante un ambiente poblado de símbolos. La *Sonata para piano*, por ejemplo, o las *Variaciones Concertantes* no poseen ni un solo tema popular y tienen sin embargo un lenguaje que se reconoce como típicamente argentino. El tercer período, neo-expresionista, que se inicia con el *Segundo Cuarteto de Cuerdas*, llega a su verdadera eclosión en el *Concierto para piano y orquesta*, en la *Cantata para América Mágica* y en el *Concierto para Violín*. No hay en ellas ninguna célula rítmica o melódica del folklore. Sin embargo el estilo tiene ciertas implicaciones que podrían considerarse de esencia argentina. Por ejemplos, los ritmos fuertes y obsesivos, que recuerdan a las danzas masculinas; la cualidad contemplativa de ciertos adagios

⁴⁷ Francaix, Jean. *Cinq danses exotiques*. Mainz: Ed B. Schott's Sohne, 1962

que sugieren la tranquilidad pampeana o el carácter esotérico y mágico de algunos pasajes que recuerdan a las impenetrables y misteriosas selvas.”⁴⁸

En los últimos años se está investigando acerca de las obras académicas con elementos del tango, por ejemplo, la pianista Estela Telerman recopiló para su trabajo “*Los compositores académicos y el tango*” obras de compositores argentinos tales como López Buchardo, Drangosch, Constantino Gaito, Juan Francisco Giacobbe, Juan Carlos Paz (en una obra donde ironiza con el tango La Cumparsita), Juan Carlos Zorzi, Salvador Rainieri y Gilardo Gilardi.⁴⁹

Sin intención de hacer un catálogo de compositores académicos de Latinoamérica que han empleado aires populares en sus músicas a los ya nombrados podemos agregar a Guerra Peixe y Lorenzo Fernández en Brasil y a Abel Carlevaro por el Uruguay.

2.6. Los compositores populares y los procedimientos académicos

Ya en la década del treinta, el músico de tango dio gran valor a la formación “clásica”. La formación pianística estudiando a los grandes compositores europeos representaba la manera de entrenarse en el manejo del instrumento de los mejores músicos del género. Los fraseos, las articulaciones, los rubatos, las acentuaciones y demás cuestiones de estilo se aprenderían tocando con los “que más saben”. Y, aunque siempre hubo maestros particulares, recién en 1987 se crea la Escuela de Música Popular de Avellaneda con sus especialidades Tango, Folklore y Jazz.⁵⁰

Para los tangueros la “música clásica” era mirada con el respeto de “lo otro”, “de expresión más elevada”, útil a la hora del estudio pero incapaz de proporcionar los secretos del estilo. Para algunos incluso, “daba demasiada información”, alejaba al arreglador de los cánones del género popular. Por el contrario algunos músicos como Julio De Caro veían en la música académica el camino de jerarquización del tango; el compositor, pianista y director de orquesta Ernesto Drangosch fue profesor de eminentes figuras del tango como Sebastián Piana y Vicente Gerona Flores; y Piazzolla decidió formarse como compositor con Alberto Ginastera. Si bien varios

⁴⁸ Suarez Urtubey, Pola. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967. pag 72

⁴⁹ Telerman, Estela. *Los compositores académicos argentinos y el tango*, Buenos Aires: Pretal, 2003.

⁵⁰ Escuela de Música Popular de Avellaneda. Historia Institucional. (Acceso 7 de setiembre de 2007) <http://www.empa.edu.ar>

músicos académicos hicieron la experiencia de escribir tango, ningún músico venido de la música popular intentó escribir obras académicas hasta Piazzolla.

En este sentido la obra académico-popular para flauta y guitarra *La historia del tango* de Astor Piazzolla representa todo un manifiesto acerca de la historia del género, reproducimos las palabras del autor en la primera edición:

Burdel (1900) El tango comienza en Buenos Aires en 1882 y los primeros instrumentos que lo tocaban eran guitarra y flauta. Esta música debe ser tocada con mucha picardía y gracia para visualizar las alegrías de las francesas, italianas y españolas que vivían en esos burdeles, coqueteando con los policías, ladrones, marineros y malevos que los visitaban. Esta época era completamente diferente a todas. El tango era alegre.⁵¹

Para la música de su *Burdel*, Piazzolla no descarta giros melódicos y armonías propias de su estilo, pero nos recuerda a las milongas de Villoldo y Filiberto. Es éste el número más “historicista” de la suite, sin embargo encontramos acentuaciones y desplazamientos rítmicos no presentes en el tango de esa época, lo que ya denota (cosa que es más evidente en los demás números) una reproducción artística y no un trabajo de estricto rigor histórico que sería, sin duda, menos creativo, original y personal.

Café (1930) Otra época del tango. Se escuchaba y no sólo se bailaba como en 1900. Era más musical y romántico. Las orquestas de tango estaban formadas por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo. A veces se cantaba. La transformación era total. Más lento, nuevas armonías y yo diría muy melancólico.⁵²

Evidentemente Piazzolla nos cuenta su historia del tango y esto es, probablemente, lo más maravilloso. El interés está puesto en el tango que se escucha, en la melodía, en el canto y no las famosísimas orquestas de baile con un pulso *marcato* a más no poder, no es este el tango que Piazzolla quiere mostrar. Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo cautivaban al gran público con su tangoailable, pero a Piazzolla no le interesa contar esa historia del tango, Astor amaba a los que pensaron al tango como música popular para escuchar y enriquecer musicalmente con orquestaciones y nuevas armonías. Es este *Café 1930* cercano al “Boedo” de Julio De Caro y a la melodía gardeliana de “Volver”.

Night Club (1960) La época internacional, el tango triunfa en Europa. Comienza una nueva época transformante. La gente concurre a los nightclubs para escuchar seriamente el nuevo tango. La revolución y cambio total de ciertas formas de viejo tango. Noailable, si escuchable. Música para los músicos.⁵³

⁵¹ Piazzolla, Astor. *Histoire du Tango*, París: Editions Henry Lemoine, 1986.

⁵² Piazzolla, 1986. op. cit.

⁵³ Piazzolla, 1986. op. cit.

Este es el movimiento de la obra que más “suena a Piazzolla”, y no es casualidad, Astor refiere musicalmente la época en que él intenta reinventar el género. Por eso hace hincapié en que no es música para bailar y se dirige directamente a los “entendidos”, los músicos. Nada nos describe a las grandes orquestas de baile, vendedoras de discos, cada una con su estilo, con sus seguidores, con sus bailarines; ni a los cantores que ya por 1960 tienen entidad y prestigio propio. Piazzolla omite deliberadamente esta historia del tango para poner el interés en lo estrictamente musical, despojado de modas, de discusiones extemporáneas y por sobre todo para proveernos de su impronta.

Concierto de hoy. Esta es la música de tango con conceptos de la nueva música. Esencia de tango con reminiscencias de Bartok, Stravinsky y otros. Este es el tango de hoy y del futuro. Abajo está el tango, arriba está la música. Una música donde se escucha la historia del tango con un agregado, la nueva música.”⁵⁴

En este último número de la suite Piazzolla logra combinar ambos mundos: el de la música del siglo XX y el de un género popular que representa a Buenos Aires, lejos de las discusiones de fidelidad tanguera y de las vanguardias de la música académica contemporánea.

Es preciso aclarar que, como nos cuenta Ernesto Sábato en su ensayo sobre el tango, el género siempre acuñó la idea de “progreso musical”. No es casualidad que se emplearan términos tales como Guardia Nueva o Guardia Vieja para definir distintas épocas del tango. Pero es definitivamente Piazzolla quien logra llevar al tango a las salas de concierto y quien logra interesar a músicos y melómanos de todas las latitudes con su música.⁵⁵

En Brasil ocurre algo muy similar con Villa-Lobos, Jobim, Gnattali, Gismonti: ellos han tenido un largo recorrido en la música popular y en algún momento deciden incursionar en la música académica escribiendo sus trabajos con el debido detalle, intentando que el músico cuente con toda la información en la partitura. Claro que cada caso es especial y sería fruto de análisis por separado. Antonio Carlos Jobim escribió unas pocas obras académicas para la orquesta sinfónica y solía trabajar con arregladores norte-americanos como Claus Ogerman y Eumir Deodato en sus orquestaciones. Heitor Villa-Lobos es considerado un músico académico con un origen casi mitológico en la música popular y en la investigación de algunas músicas indígenas de su país (cosa que nunca quedó del todo comprobada

⁵⁴ Piazzolla, 1986. op. cit.

ya que no ha dejado escritos al respecto). Radamés Gnattali parece ser el que más conciencia ha tenido de ambos mundos y trabajó en los dos con total solvencia.

Otro caso interesante de músico popular devenido compositor académico es el saxofonista cubano Paquito D´ Rivera quien pese a su intensa actividad como cultor del llamado jazz latino escribió un puñado de obras representativas de su tierra en un formato estrictamente académico.

En el último cuarto del siglo XX la manera “seria” de estudiar para el músico popular ha sido el Jazz: sistematizaciones, material de estudio de todo tipo, instituciones especializadas, y una larga cadena evolutiva inherente al género.

La tentación del formato académico también sedujo a músicos de jazz estadounidenses. Hay obras para solista de jazz y orquesta como el concierto para saxofón y orquesta del saxofonista Bob Mintzer o las últimas experiencias de otro legendario saxofonista: Wayne Shorter quien combina de modo brillante la más vanguardista de las miradas académicas, la escritura para orquesta sinfónica y la improvisación grupal. Otros músicos del jazz tomaron estricta cuenta del lenguaje académico como Yusef Lateef, saxofonista y flautista de jazz que compuso una sonata para saxofón alto y piano o el pianista y compositor Chick Corea quien tiene escritos cuartetos de cuerdas (algo bartokianos, por cierto) y hasta un concierto para piano y orquesta grabado con la Sinfónica de Londres.

Volviendo a nuestro país, Ricardo Capellano sale de la discusión, viendo la cuestión desde otro ángulo, aunque no todos los compositores que cita dieron formato académico a algunas de sus obras:

Esta pobre trama tradicionalista, que resultó de un tejido tradicional auspicioso, que sostiene algunos intérpretes, nos enfrenta al vínculo indisoluble de la contemporaneidad con la búsqueda de libertad creativa. Pero no se trata de un vínculo abstracto y acrílico. Se trata de un conflicto estético permanente. Que se manifiesta en la tensión del núcleo: raíces, memoria y contemporaneidad. [...] La confluencia de subjetividades creativas instala movimientos musicales, con centro en el concepto: unidad en la diversidad. Desde el tango: Eduardo Rovira, Astor Piazzolla, Horacio Salgán, Julián Plaza, Rodolfo Alchourrón, Tata Cedrón, Rodolfo Mederos, Atilio Stampone, etc.; desde el folclore: Cuchi Leguizamón, Eduardo Lagos, Remo Pignoni, Waldo de los Ríos, Dino Saluzzi, Manolo Juárez, Raúl Barboza, Chango Farías Gómez, etc; son compositores que articulan la raíz de los géneros con músicas que reflejan contemporaneidad. [...] Atravesando pesados rótulos como: “proyección folklórica”, “música popular urbana”, “música popular de cámara”, “música popular contemporánea”, “fusión”, “música alternativa”, “nuevas tendencias”, etc.; esas fragancias poblaron espacios creativos,

⁵⁵ Sabato, Ernesto. *Tango, discusión y clave*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1963

confluyendo con estéticas contemporáneas, que diluyeron las categorías: culto/popular. Desde fines de los 70 hasta hoy.⁵⁶

2.7. El carácter académico

La idea de cultura popular versus alta cultura ha estado presente en las artes por lo menos los últimos tres siglos. En la danza, por ejemplo, siempre hubo un esfuerzo especial por delimitar los campos y las tradiciones. Así la “danza clásica” ha sido sinónimo de lo elevado, riguroso y trascendente y el “baile popular” siempre estuvo con los pies en la tierra. La “danza contemporánea” intentó producir todo tipo de quiebres estéticos pero difícilmente se haya asociado con lo popular del mismo modo en que lo hicieran las artes musicales.

En las artes plásticas, más aún, la diferencia entre arte y artesanía recuerda de algún modo a la dicotomía académico-popular. Sin embargo, como señala García Canclini, un tapiz realizado por un indígena se transforma en objeto de arte cuando se lo exhibe en un museo.⁵⁷

En las letras también se reproduce esta problemática entre la llamada literatura a secas, donde prevalecen la novela, el cuento, la poesía y la dramaturgia, y los géneros menores ligados al periodismo u otras prácticas masivas como la crónica, el aguafuerte, la semblanza o la nota social.

En cuanto a la música, Bartók habla de música culta, música popular (campesina) y música culta popularesca, Fischerman separa la tradición “clásica” de la tradición popular (oral) y señala dentro de esta un importante grupo que denomina *música artística de tradición popular* que tiene “el aura de la música clásica”, refiriéndose al modo en que es valorada.⁵⁸ Pareciera haber un parentesco entre la música popular con fines estrictamente comerciales y la música culta popularesca de la que hablaba Bartók, pero ese no es nuestro objeto de estudio.

Evitamos de manera premeditada ahondar en disquisiciones acerca de los grupos o clases sociales que se apropian de las distintas expresiones artísticas por considerarlas ajenas a lo estrictamente musical.

⁵⁶ Capellano, Ricardo. *Música popular. Acontecimientos y confluencias*, Buenos Aires: Editorial Atuel, 2004. pag.120

⁵⁷ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós. 2001

⁵⁸ Fischerman, 2004, op. cit.

¿Cuando una música es popular? ¿Cuando entra en el ámbito de la música académica? En base a la experiencia seleccionando el repertorio para este concierto-tesis, ensayamos un listado de características diferenciales no excluyentes:

La Partitura

Creemos que la notación musical detallada representa la principal diferencia entre la música académica y la música popular. Si bien podrá decirse que en el barroco normalmente no se escribían las expresiones de dinámica, articulaciones y ornamentaciones, en la tradición académica el compositor siempre deja pautas específicas de su pensamiento musical. En la música popular se supone que el intérprete conoce los géneros, los estilos, la tradición; así esta música suele escribirse con la melodía, el cifrado para la armonía y quizás alguna indicación de género y velocidad; el músico “sabe” que tocar para que suene.

En la ponencia de Oscar Olmello sobre Fleury antes citada, sobre el tema de la exactitud de la partitura se expone:

Como un compositor académico Fleury escribe de tal manera de pautar un máximo de aspectos. Aún aquellos generalmente reservados a la imaginación de intérprete. [...] Tal meticulosidad no es observable en compositores-guitarristas populares. Podríamos citar buena cantidad de obras de Eduardo Falú cuyas grabaciones, con el autor como intérprete, difieren grandemente de lo pautado en las ediciones.⁵⁹

La falta de exactitud entre una edición y la grabación es lo habitual para la música popular. En la música de tradición oral, lo escrito es sólo una guía, casi diríamos “una-ayuda-de-memoria”. Lo “interesante” en la música popular es la aparición de nuevas versiones, de nuevos arreglos, de nuevas maneras de “decir” una melodía, de maneras personales de frasear.

Cuando un compositor, cualquiera sea su procedencia, escribe con lujo de detalles su obra, entra en el mundo de la música académica. Su pensamiento musical queda asentado para que pueda ser interpretado por otros y para ellos deja la mayor cantidad posible de indicaciones, como señala Eduardo Isaac en las palabras citadas textualmente al comienzo de este trabajo.

El compositor argentino Mariano Etkin medita en un artículo sobre la importancia, para la música académica, de la partitura en la enseñanza de la composición:

⁵⁹ Olmello, 2006, op. cit.

El dominio del oficio del compositor aparece muy vinculado en nuestra cultura al dominio de la escritura, es decir, de la notación musical como cuerpo de símbolos y signos que al ser decodificados por el intérprete, restituyen la obra imaginada. El pasaje a la notación se convierte en el primer obstáculo, la primera demora que afronta el compositor. [...] En el recorrido que va de la imaginación sonora al papel es donde el oficio se manifiesta con más claridad. En ese momento lo imaginado y la escritura se convierten –casi sin que el compositor se dé cuenta- en una sola cosa. Cuando la escritura toma su forma definitiva, materializándose en el papel, ya se ha alejado lo suficiente como para poder percibir su autonomía. La música adquiere así una ilusoria concreción, especie de objeto independiente donde el trabajo y el esfuerzo han dejado sus huellas inconfundibles. [...] La partitura es el único documento previo a la ejecución de la obra donde consta la cantidad y tipo de trabajo realizado por el compositor. [...] El carácter volátil y ubicuo de la música se ofrece como notable contrapartida del objeto-mercancía que la mediatiza. La partitura ocupa un espacio real y no virtual y se constituye en algo así como en el lado real de lo irreal; en lo visible de lo invisible. [...] Podría pensarse el acto de componer como una lucha por recordar un sentido por medio de otro. Lo sonoro recordado por lo visual y -parcialmente- por lo táctil.⁶⁰

La academización

El término *academia* pareciera haber sido prestado por el mundo de las letras, aunque ha habido Academias de Música y Conservatorios que detentaron algún poder de veto en algunos países europeos en especial a partir del siglo XVIII. La primera academia dedicada íntegramente a la música fue la *Accademia Filarmónica de Verona* creada en 1543. La palabra *academia* refiere a una sociedad erudita o artística, etimológicamente tenía que ver con una arboleda de Atenas consagrada al héroe mitológico Academio en la que Platón estableció una escuela en el año 385 a.C., cobró nueva actualidad con el resurgimiento del pensamiento platónico en el Renacimiento.⁶¹

Para el presente trabajo relacionamos la palabra “académico” con las instituciones dedicadas al estudio de la Música, música digna de integrar un programa de estudio, interesante para rescatar, transmitir, valorar... En América se imita a comienzos del siglo XX el fenómeno de los Conservatorios europeos creados en el siglo XIX para la difusión de la música europea. Observamos que en nuestro país cuando se habla de tradición académica, generalmente se habla de música europea o la que sigue su línea de trabajo en cualquier otra parte del mundo.

La creación de instituciones para la enseñanza de la música de tradición popular tiene sus orígenes en los Estados Unidos en la década del '40, una institución muy conocida en nuestro medio es el Berklee College of Music de Boston, fundada en

⁶⁰ Etkin, Mariano. “Acerca de la composición y su enseñanza” en *De Música*, Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2006, pag. 32

⁶¹ *Diccionario Harvard de Música*, Madrid: Alianza Editorial, 1997, pag 2.

1945,⁶² que incluso llegó a tener su propia sucursal en Buenos Aires, hoy en día la mayoría de las universidades norteamericanas con escuela de música tienen su departamento de jazz. En la Argentina es relativamente reciente la creación de instituciones oficiales dedicadas a la enseñanza de la música popular: la Escuela de Música Popular de Avellaneda (antes citada), institución pionera en la enseñanza de la música popular, ya en el nuevo siglo el Conservatorio Manuel de Falla de la Municipalidad de Buenos Aires crea su carrera de folklore y música ciudadana dirigida por el guitarrista y compositor Juan Falú y la Universidad de Cuyo también funda su carrera de música popular. En el Brasil ya es tradición de los últimos cincuenta años enseñar MPB (Música Popular Brasileña)/Jazz como lo confirman, por ejemplo, los programas de estudio del Conservatorio de Tatuí dependiente del estado de San Pablo.

La academización de la música popular, como proceso cultural, genera nueva música de concierto basada principalmente en ritmos populares, música académica y popular.

El rito del concierto

Las músicas populares han tenido su origen asociadas con distintos órdenes de la vida cotidiana: el baile, la adoración de los dioses, las fiestas, los funerales. La situación de concierto para la música popular es fruto del siglo XX, y la gran mayoría de las veces aparece asociada a la puesta en escena, la iluminación, la amplificación, el vestuario y demás cosas que la transforman en un ritual.

En el ambiente académico tiende a pensarse más en la música “en estado puro”, en un auditorio silencioso que disfruta del trabajo del intérprete en vivo, en grandes teatros o pequeños conciertos de música de cámara.

Relaciones Intérprete – compositor

En la música de tradición académica el creador es valorado muy especialmente, siempre se consignan en los programas de concierto los compositores. En el jazz, por ejemplo, el interés está puesto en el solista y lo que logre improvisar

⁶² Berklee Collage of Music (Acceso 7 de setiembre de 2007) <http://www.berklee.edu>

en ese preciso momento de la ejecución musical, quedando el compositor muchas veces en un segundo plano. En otras músicas populares puede pasar un concierto entero sin que se haga referencia al autor de las obras.

Exigencia técnica

Aunque haya obras fáciles pensadas para la enseñanza y el desarrollo de los ejecutantes, el ámbito académico valora la exigencia técnica que el compositor requiere al intérprete mediante la partitura. El dominio del instrumento y sus posibilidades, el virtuosismo, la afinación, la pureza en el sonido son tópicos que despiertan, sin duda, respeto y admiración. La existencia de programas de estudio y métodos graduales reflejan la exigencia que tiene el estudiante cuando cursa estudios según la tradición de la música académica.

El interés musical

Los aspectos tales como el contrapunto, la armonía, el desarrollo de los motivos melódicos, las variables que configuran una estética, la textura y la dinámica están especialmente cuidados, previstos y reconocidos en la música académica y hacen a la valoración de una obra.

Música de intersección

La música académica y popular, objeto de nuestro estudio, ha sido denominada “música límite”, “de frontera”, “de naturaleza sincrética”. Preferimos, pensando en la teoría de conjuntos aplicada en matemática, hablar de una zona de *intersección* de ambos mundos. Podríamos pensarla como música popular que ha cumplido con los requisitos enunciados en los párrafos anteriores para entrar al mundo académico o, a la inversa, como música académica basada en elementos de la música popular que ya han sido codificados; en ambos casos integra esta zona de *intersección* entre lo académico y lo popular.

3. El Repertorio

3.1. Metodología de Selección

Como señala el Dr. Miguel Villafruela, primer saxofonista de Latinoamérica en obtener un doctorado, en su tesis “El saxofón en la música docta en América Latina”, la creación de cátedras de saxofón ha contribuido enormemente en los países latinoamericanos a la difusión del instrumento generando nuevo repertorio original.

Recientemente el joven concertista de saxofón Diego Nuñez generó un repertorio muy afín en su concepción al realizado para este concierto-tesis, al respecto comenta:

El Dúo Nuñez – Muslera (saxofón alto y piano) fomenta la creación, adaptación y arreglo de obras de compositores argentinos para dicha formación, música fuertemente influenciada por ritmos del folklore y la música ciudadana argentina. La finalidad es generar un repertorio que, por su calidad y trascendencia, pueda ser incluido en los programas de concierto del mayor nivel. El repertorio actual incluye obras de Gabriel De Pedro (Santa Fe), Luis Barbiero (Paraná), Ramiro Gallo, Pablo Aguirre y Fernando Muslera (Buenos Aires), Carlos Guastavino y Astor Piazzolla. Durante 2006, el dúo ha realizado doce presentaciones, en el país (Santa Fe, Entre Ríos y Buenos Aires) y el exterior (Eslovenia, Alemania y Holanda).⁶³

Constituimos el presente repertorio incluyendo algunas obras que ya existían como las de Piazzolla, Herrerías, Retamoza y Ferreyra. Para las obras restantes promovimos la creación de *versiones originales* basadas en composiciones que tenían al saxofón como protagonista aunque detentaban otro formato.

Dado el interés que despierta la música académica y popular argentina contemporánea; creímos de gran utilidad seleccionar, revisar y editar el presente repertorio. Las partituras que nos llegan de otros países a menudo son el fruto de la colaboración entre compositor e intérprete, por lo tanto consideramos el trabajo de corrección y edición, de común acuerdo con los compositores, de esta música de vital importancia para su difusión.

3.2. Los compositores

Los compositores seleccionados transitaron o transitan al mismo tiempo ambientes académicos y lugares de trabajo musical referidos exclusivamente a la música popular, cuestión que parece ser frecuente en Latinoamérica. En su música se

ve reflejada esta fructífera dualidad. Aplican a sus obras ritmos y géneros populares. Han estudiado composición académica de manera formal o informal lo cual se ve reflejado en las armonías, contrapuntos y demás procedimientos compositivos. La nueva generación reconoce como referencia la obra de Astor Piazzolla.

De las entrevistas realizadas a los compositores surgen interesantes conceptos:

¿A qué ámbito creen los compositores que pertenece su música?

Para Guerschberg y Valencia que han tocado en festivales de Jazz, este parece ser un buen ámbito de recepción, a Valencia le gusta la denominación que utilizara Piazzolla en una época: “Música contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires”, lo que nos recuerda el concepto de Alchourrón cuando dice que las músicas populares suelen asociarse a lugares geográficos. Para Ceccoli depende de los intérpretes en que batea se ubique (en referencia directa a la grabación y el producto fonográfico); opina que esta música es un cruce entre esquemas formales de la música erudita y la frescura y libertad de la música popular; considera que depende mucho del intérprete el buen resultado para tomar decisiones precisas de fraseo y articulación.

Juan D´Argenton da una completa respuesta acerca del tema:

Si bien nunca me sentí cómodo con esa forma de denominar la música y reconociendo que esa denominación responde a una necesidad de mercado, como oyente me gustan ciertas músicas y/o músicos provenientes tanto del ámbito clásico como del popular. En el momento de componer me gusta combinar elementos de las dos corrientes. Todo es válido en la búsqueda de la belleza sonora. En particular la obra seleccionada combina giros melódicos tangueros, serialismo, y opcionalmente, momentos de improvisación. Me parece muy acertada y oportuna la descripción de la música que hiciera el compositor Gunther Schuller, quien dijo que en el siglo XX existen además de la música clásica y la música popular, una tercera corriente (*third stream*) en la que se incluirían músicas de los grandes genios de la actualidad como por ejemplo Keith Jarrett, Gismonti, Piazzolla, entre otros, donde el contenido supera ampliamente la clasificación.⁶⁴

¿Cómo son recibidos sus trabajos por otros compositores estrictamente académicos? En general todos coinciden en que se tiende a ignorar o a subestimar esta corriente. Para músicos de otras corrientes compositivas resulta más práctico pensar en “música popular un poco mejor elaborada”, los compositores nacionalistas argentinos con un espacio ganado suelen ser considerados poco relevantes. Como

⁶³ Entrevista a Diego Nuñez realizada por el autor, Setiembre de 2007.

⁶⁴ Entrevista a Juan D´Argenton realizada por el autor, Julio de 2007.

contrapartida los compositores seleccionados se muestran respetuosos de otras líneas de trabajo, las siguientes son palabras de Herrerías al respecto:

Lo que pasa es que mi cuestión es personal. Y eso no quiere decir que yo vea mal que otros compositores trabajen con otras tendencias musicales que no tengan que ver particularmente con esta tierra. Si escriben bien y están convencidos de lo que hacen, vale. Yo no soy quien para juzgarlos. A mi me pasó que necesité sostener mi música de esa manera, otros se sostienen con otras cosas. Lo más importante es darse por entero a esto.⁶⁵

¿Cuánta influencia hay de los compositores académicos consagrados en su música? La lista de compositores nombrados en las entrevistas es larga, pero lo interesante es que nadie deja de nombrar a Bartók y Bach, otro compositor muy citado es Sergei Prokofiev. Otro dato significativo es que sólo Nicolás Guerschberg y Mario Herrerías nombran compositores del siglo XX pertenecientes a la escuela de Viena y el Serialismo.

¿Cómo combinan los elementos populares y académicos configurando cada estilo personal? En la entrevista a Mario Herrerías surgen conceptos sólidos al respecto:

Lo que pasa es que la música popular es para mi sumamente interesante sobre todo en lo rítmico. Lo que tiene que ver con la música clásica es la elaboración más que nada. En la música popular se escribe simplemente una línea melódica con la armonía y también se improvisa. A mi me gustan los desarrollos mayores. Escribir como en la música clásica, desarrollar los motivos, trabajar elaborando todo [...] Lo que muchos compositores clásicos hicieron fue elaborar las danzas populares, enriquecerlas y trabajarlas. [...] Hace once años me propuse hacer música con los elementos de la música argentina. Tuve una crisis muy grande, pensaba... no se para que escribo música si no se para donde voy. Y fue así que sentí que tenía que aportar algo a la música del lugar donde nací y vivo toda mi vida. Tuve un nuevo empuje muy grande que me dura hasta ahora y supongo que me va a durar hasta que me muera. Tengo el deseo de aportar algo a nuestra música, espero que no suene pedante lo que digo. Esa es mi intención, de la otra manera estaba muy a la deriva, mezclaba diferentes estilos tonales, atonales, de distintas épocas, no tenía nada claro lo que quería.⁶⁶

En Herrerías el uso de elementos y recursos provenientes de la música tradicional o folklórica se da de un modo absolutamente natural y fruto de una necesidad de identificarse claramente con su país, actitud similar a la de los compositores nacionalistas latinoamericanos consagrados como Chavez, Villa-Lobos y Ginastera. Agreguemos que la aparición de músicas populares cada vez más evolucionadas introduce nuevas influencias en los compositores del año 2000.

Ya se ha empezado a hablar de música post-Piazzolla para denominar a toda una corriente de músicos. Herrerías, el más “piazzoleano” de los compositores seleccionados, asiente:

⁶⁵ Entrevista a Mario Herrerías realizada por el autor, Julio de 2004.

⁶⁶ Entrevista a Mario Herrerías realizada por el autor, Julio de 2004.

Astor, para mí, es importantísimo. Yo lo descubrí de chico en las viejas películas de Torre Nilsson, de música no entendía nada pero la banda sonora de esos *films* en blanco y negro llamaban particularmente mi atención. A partir de ahí me fui convirtiendo en fanático de su música. Me parece uno de los compositores argentinos más grandes de la Historia. Más allá de su técnica, el tipo logró lo que lograron los grandes: trascender con una música muy íntima, muy personal y lograr que eso sea universal, eso es grandioso. Yo trato que no se me pegue demasiado, no quiero que alguien diga que lo copio. Me dejó mucho y yo trabajo sobre la cuestión rítmica que él impuso, son elementos más que interesantes. Intento no ir por el mismo lugar en la armonía y la melodía sino sería una mera imitación. Pero es cierto, parto de su rítmica y la desarrollo, como cuando aparece el 11/8 en “Niebla y Cemento”. Trato de investigar hasta donde se puede llegar sin perder ese colorcito local.⁶⁷

Para Gustavo Liamgot, Piazzolla es “un gran paso adelante. Síntesis de su lugar y su tiempo”. Valencia cree que Astor abrió un camino y que pasará mucho tiempo hasta que vuelva a aparecer un compositor tan importante para la música argentina. Ceccoli opina que la música de Piazzolla es una expresión personalísima y parafraseando a los tangueros dice que no es tango, que es mucho más que eso, a partir de una estética tanguera hay muchos elementos nuevos para el tango en un grado inédito de desarrollo. Guerschberg reconoce que Piazzolla rompió todos los moldes del tango y que dejó un profundo legado para los jóvenes compositores que intentan hacer música que represente nuestra ciudad y nuestro tiempo. Al respecto Juan D’Argenton expresa:

No puedo con mis palabras abarcar la inmensidad de belleza, profundidad y creatividad de su música. Considero que su obra es universal de la talla de Bach o Mozart. Personalmente lo admiro enormemente y, quizás, baste oír un fragmento de su música para sentir que la división entre música “popular” y música “clásica” es absurda.⁶⁸

¿Por qué eligieron al saxofón para su música?

Ya hemos comentado que con el éxito de los trabajos junto al saxofonista Gerry Mulligan, Piazzolla incorporó de manera transitoria al instrumento en algunas de sus formaciones.

Guerschberg tiene una afinidad especial con el instrumento, integra el grupo “Escalandrum” (cuyo baterista Daniel “Pipi” es el nieto de Astor Piazzolla) junto con tres saxofonistas Gustavo Musso, Martín Pantyrer y Damián Fogiel.

Manzoni y Liamgot fueron pianistas del “Quinteto Acústico” del saxofonista Bernardo Baraj.

⁶⁷ Entrevista a Mario Herrerías realizada por el autor, Julio de 2004.

⁶⁸ Entrevista a Juan D’Argenton realizada por el autor, Julio de 2007.

La música de Mario Herrerías fue ejecutada por saxofonistas como Paquito D’Rivera, María Noel Luzardo, Claude Delangle, Pablo Mosteirín y Víctor Skorupsky.

No todos los compositores seleccionados parecen conocer en profundidad la sonoridad del saxofón “clásico”. Sin embargo la obra *Patagonia* de Marcelo Ferreyra fue compuesta y dedicada a la concertista María Noel Luzardo:

Siempre me pasó que hacía trabajos de música popular y había saxos, después cuando tocaba clásico, salvo en algunas obras de Ravel el saxo desaparecía. Era como estar viviendo en dos mundos diferentes, los que tocaban popular hablaban de jazz y los que tocaban clásico hablaban de otra cosa y a mí me gustaba mucho el sonido del saxofón clásico, que no está muy explotado, usado salvo por los franceses o en el cine de los años 40’ que se usaba mucho mezclado con fagote. En realidad era por una cuestión de volumen, en ese tiempo los micrófonos no captaban mucho y buscaban instrumentos fuertes, en general era saxo y clarinete bajo. Además quería mostrar un estilo dentro del clásico pero que no sea el francés, que sea como más agresivo, ¿no? Siempre dentro de lo académico. [...] El objetivo no era exactamente imitarlos, pero me pareció que esa faceta del saxofón clásico no estaba explotada en la música académica y es atractiva. Para el saxo tengo el concierto para saxo tenor y cuerdas y otra obra llamada Paisajes Argentinos que es con saxo, trompeta y piano. En el concierto de saxo tenor no hay ninguna alusión al folklore argentino. Está dedicado a la Bahía de Huntington de Boston donde yo vivía. Por eso pongo mis experiencias.⁶⁹

Resulta interesante la asociación que hace Ferreyra del sonido de saxofón “clásico” con la nacionalidad francesa. Quizás este repertorio sugiera una nueva manera de aproximarse al instrumento ni muy *jazzística*, ni muy *clásica*. Guerschberg manifiesta haber escuchado un Concierto para Saxofón y Orquesta y Ceccoli dice acercarse al saxofón soprano habiendo hecho muchos trabajos para su *primo* el clarinete. Lo cierto es que la maravillosa maleabilidad que el saxofón tiene en su sonoridad permite pensar en nuevos colores para esta nueva música.

¿En qué tipo de espacios se realizan sus conciertos?

La mayoría de los compositores seleccionados han tenido la suerte de trascender las fronteras de su país con su música, ya hemos citado intérpretes y ámbitos como festivales de tango, jazz o *world music*, centros culturales, conservatorios norteamericanos y europeos donde la música académica y popular para saxofón y piano ha logrado ser apreciada.

⁶⁹ Entrevista a Marcelo Ferreyra realizada por el autor, Octubre de 2004.

3.3. Las obras. Elementos musicales y sus procedencias

Podríamos agrupar el repertorio de este concierto-tesis en tres grupos, ejemplifican distintos modos de concebir la música académica y popular:

- La obra concebida desde cero para saxofón y piano. (Retamoza y Ferreyra)
- La recreación de Piazzolla tomando como punto de partida una obra preexistente.
- La *versión original* partiendo de una obra que ya tenía formato académico (Herrerías, Guerschberg y D'Argenton) o dando formato académico a una composición preexistente. (Manzoni, Ceccoli, Liamgot, Valencia y Rogantini)

Para la selección de las obras del catálogo de los compositores se tuvo en cuenta la presencia de elementos académicos y populares en las obras y la variedad de saxofones (soprano, alto y tenor) empleados en el repertorio. Se revisaron y editaron las partituras de común acuerdo con los compositores. Se realizaron entrevistas a compositores, intérpretes y autoridades de instituciones referidas al saxofón académico en la Argentina. Se recolectaron grabaciones de los compositores y/o de las obras que permiten profundizar la concepción musical de cada uno de ellos. Se analizaron las obras detectando con claridad y precisión la presencia de elementos provenientes de la música académica y de la tradición popular respectivamente, así como también los recursos y procedimientos compositivos destacados y las exigencias técnicas requeridas a los instrumentistas.

A continuación se detallan dos ejemplos por cada obra que revisten algún tipo de interés musical.

Marcelo Ferreyra (1962-):

Patagonia (1998) para saxofón alto y piano.

Esta obra fue encargada por la saxofonista María Noel Luzardo para su gira por EEUU y Canadá en 1998. Fue trabajada por el autor en la Maestría en el Seminario de Música de Cámara dictado por Mario Lavista. Ferreyra describe su trabajo de la siguiente manera:

El ritmo hace acordar al malambo pero elegí hacerlo en 5/8. Ya sé que el malambo no es un género de la Patagonia. La idea mía era tener el espíritu del malambo. Y esa cosa rítmica en 5/8 me parece cómo el espíritu argentino, cómo querer hacer cosas y nunca poder, me da esa impresión, como de algo incompleto. Después está esa parte cómo de zamba ahí en el medio (6/8) más suave como si fuera un trío, digamos de un minué ¿no? se podría hacer un paralelo. Uno de los desafíos era hacerlo que no sea el ritmo del malambo pero que suene a

que lo es a pesar de que esté en 5/8. Es decir que si alguno lo quiere bailar piense: suena a malambo pero me falta un tiempo. (risas) Tiene un tratamiento bastante polifónico la obra. Polimodalidad... contrapuntos, armonías en espejo en muchos lugares, tiene un poco de dodecafonismo, de tonalidad sobre todo en la zamba...A veces cuándo aparece un motivo melódico, es cómo si estuviera en dos tonalidades distintas.⁷⁰

El siguiente es el motivo melódico que el compositor denomina “zamba” en la entrevista, no es exactamente una zamba pero está en 6/8 a diferencia del resto de la obra y tiene evidentemente un aire folklórico argentino por su rítmica y gesto melódico:

Ej. 7. Ferreyra: Patagonia. Ed. De autor. Allegro, compases 141 al 144



La polimodalidad mencionada por el compositor se observa claramente en estos acordes del piano:

Ej. 8. Ferreyra: Patagonia. Ed. De autor. Allegro, compases 190 al 191



Astor Piazzolla (1921-1992):

Estudios Tanguísticos N°3, N°4 y N°5 (1989) para saxofón alto y piano.

La obra fue concebida originalmente para “flauta o violín solo” y pronto se editó una versión muy similar a la original para “saxofón o clarinete solo”. El concertista de saxofón francés Claude Delangle pidió a Piazzolla que realizase una versión para saxofón y piano que fue dada a conocer por la casa editora recién en el 2004. El manuscrito (Piazzolla pide disculpas en una carta por su desprolijidad) fue guardado desde febrero de 1989. La editorial Henry Lemoine encargó a Yann Ollivo la edición y revisión.

La obra tiene un parentesco estético con *La Historia del Tango* antes mencionada. El estudio número 3 está escrito en el típico estilo piazzolleano de la década del 60, la acentuación 3-3-2 y la sección *cantabile* central en *tempo* más lento

⁷⁰ Entrevista a Marcelo Ferreyra realizada por el autor, Octubre de 2004.

dando forma ABA a toda la pieza. El estudio número 4 tiene el carácter de tango-canción tiene giros armónicos que recuerdan la canción *Chiquilín de Bachín* de Piazzolla-Ferrer, aunque presenta un desarrollo más sofisticado.

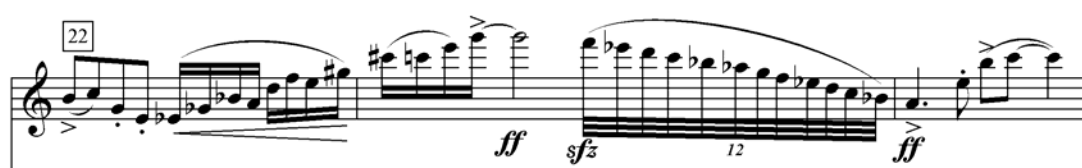
El estudio número 5 tiene cambios armónicos menos previsibles en la música de Piazzolla y presenta, en el acompañamiento del piano, la famosa acentuación *yumba* inventada por Osvaldo Pugliese, cuatro negras-segundo y cuarto tiempo del compás de 4/4 acentuados, pero con el registro al revés, en vez del cluster más grave, un acorde en registro contiguo. En el compás central del siguiente ejemplo se observa, además, un desplazamiento de una corchea que produce una típica agrupación 3-3-2 y luego da lugar a la anacrusa tanguera de cuatro semicorcheas cromáticas:

Ej. 9. Piazzolla: Tango Etudes. Ed. Henry Lemoine. Nro. 5, compases 9 al 11



En el siguiente ejemplo, tomado de la parte de saxofón, Piazzolla hace un paréntesis en el tipo de continuidad armónica de la pieza e introduce un pequeño pasaje en semicorcheas con tríadas menores descendentes organizadas de manera ascendente. Luego, en la figura irregular de 12 notas, hace una escala de mib mayor descendente para “aterrizar” nuevamente en la tonalidad central de la pieza, la menor:

Ej. 10. Piazzolla: Tango Etudes. Ed. Henry Lemoine. Nro. 5, compases 22 al 24



Juan D'Argenton (1959-):

Corrida en Fuerte Apache (2002) para saxofón soprano y piano.

La obra tiene una rítmica absolutamente piazzolleana con la novedad de emplear la atonalidad en el desarrollo de las alturas. Momentos de pulsación rítmica son alternados con tempos lentos y libres como *cadenzas*, como en el siguiente ejemplo de la parte de saxofón soprano:

Ej. 11. D´Argenton: Corrida en fuerte apache. Ed. de autor, compases 4 al 6



En el siguiente pasaje de la introducción, compás 1, se observa la acentuación 3-3-2 de dos maneras distintas. La segunda vez, en el *accelerando*, aumentado el ritmo al doble en la mano izquierda, aunque la derecha sigue “rellenando” en semicorcheas:

Ej. 12. D´Argenton: Corrida en fuerte apache. Ed. de autor, compases 1 al 3



En ambos ejemplos la organización de las alturas no responde a cánones tonales, el carácter *tanguero* lo da evidentemente el ritmo.

Claudio Ceccoli (1963-):

Pedregullo (2002) para saxofón soprano y piano.

El guitarrista y compositor realizó este trabajo combinando métricas y acentuaciones del candombe y la milonga. En este pasaje se observan ritmos habitualmente tocados por los tambores de candombe, chico, repique y piano:

Ej. 13. Ceccoli: Pedregullo. Ed. de autor, compases 33 al 35



La armonía de la introducción está construida con intervalos de cuartas, algo muy común en algunas obras académicas del siglo XX, como por ejemplo en trabajos de Paul Hindemith:

Ej. 14. Ceccoli: Pedregullo. Ed. de autor, compases 1 al 2

Piano

mf

Jorge Retamoza (1960-):

Encuentro en Buenos Aires (2004) para saxofón alto y piano.

El saxofonista y compositor realizó este trabajo para viola o saxofón alto (tienen un registro similar) y piano. La versión para viola fue estrenada en la Universidad de Indiana (EEUU). En el siguiente ejemplo observamos elementos típicamente tangueros: varias segundas corcheas de 1er y 3er tiempo del compás acentuadas y la típica yumba:

Ej. 15. Retamoza: Encuentro en Buenos Aires. Ed. de autor, compases 157 al 161

157

ff

mp

Yumba \downarrow 84

pesante

mp pesante

8vb-

En el final de la pieza se disuelven completamente todos los vestigios tonales que tenía la obra en su desarrollo:

Ej. 16. Retamoza: Encuentro en Buenos Aires. Ed. de autor, compases 175 al 180

The musical score for Ej. 16 consists of two systems. The first system covers measures 175 to 177. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line starting on G4, moving chromatically down to B3. The left hand has a chromatic bass line starting on G3, moving down to B2. Dynamics include a piano (*p*) marking. The second system covers measures 178 to 180. It starts with a treble clef and the same key signature. The right hand features a series of chords, and the left hand has a chromatic bass line. Dynamics include *ppp* and *loco* markings.

Hernán Valencia (1968-):

Implsión (1999) para saxofón soprano y piano.

La obra presenta recursos tales como: métricas 3-3-2, secciones *cantabiles* gismontianas y motivos melódicos cromáticos.

En el siguiente ejemplo la rítmica de milonga se transforma en afro-caribeña:

Ej. 17. Valencia: Implsión. Ed. de autor, compases 6 al 8

The musical score for Ej. 17 is in common time (C) and C major. It shows three measures. The right hand has a melodic line starting on C4, moving chromatically up to G4. The left hand has a chromatic bass line starting on C3, moving up to G3. Dynamics include *m.d.*, *m.i.*, and *mf* markings.

En el tema cromático se observan interesantes procedimientos de composición, como la aumentación del tema cromático en la mano izquierda:

Ej. 18. Valencia: Implosión. Ed. de autor, compases 3 al 4



Gustavo Liamgot (1964-):

Pérdidas tempranas (1994) para saxofón soprano y piano.

Una combinación del ritmo y la estructura de la zamba con clima de réquiem dominan el carácter de la obra. En la introducción la mano derecha del piano tiene la rítmica del patrón básico de zamba y la izquierda, el bombo de la vidala:

Ej. 19. Liamgot: Pérdidas Tempranas. Ed. de autor, compases 1 al 4



La armonía de la obra podría considerarse tonal cromática, son evidentes sonoridades armónicas muy usuales en el jazz:

Ej. 20. Liamgot: Pérdidas Tempranas. Ed. de autor, compases 33 al 36



Nicolás Guerschberg (1975-):

Torres de Boedo (2001) para saxofón tenor y piano.

Compuesta originalmente para el dúo que el compositor tiene con el saxofonista Gustavo Musso, la obra recrea en compás de 5/4 la base original de la milonga campera:

Ej. 21. Guerschberg: Torres de Boedo. Ed. de autor, compases 12 al 15



La siguiente sección está construida con armonía y melodía derivada de la escala por tonos:

Ej. 22. Guerschberg: Torres de Boedo. Ed. de autor, compases 49 al 52



Abel Rogantini (1969-):

Bajos Distintos (1993) para saxofón tenor y piano.

La primera versión de la obra fue realizada para quinteto: saxofón alto, piano, contrabajo, batería y guitarra eléctrica. Luego se grabó con contrabajo, batería y piano versión que el compositor realizara con su trío de jazz/tango en donde los instrumentos cuentan con secciones para realizar solos improvisados sobre la armonía. Esta *versión original* de concierto aprovecha estas secciones para realizar pasajes a manera de las variaciones del tango. Al siguiente ritmo que aparece en la introducción de la obra se lo suele llamar “síncopas arrastradas”, en alusión al gesto coreográfico, la corchea adelantada al 1er. tiempo del compás es una variante que se introdujera en la orquesta de Aníbal Troilo:

Ej. 23. Rogantini: Bajos Distintos. Ed. de autor, compases 2 al 3

La armonía de la composición está basada en tríadas que al tener “bajos distintos” cambian y sugieren otras relaciones armónicas a las esperadas.

En el ejemplo siguiente observamos la tríada de fa#-mayor con el bajo en re, da un acorde de 5ta aumentada y 7ma mayor que sugiere un modo derivado de la escala de si m melódica. A continuación la tríada de si b mayor con bajo en si natural da un acorde menor, con 7ma mayor y 5ta disminuida que funciona con la escala disminuida (tono-semitono) desde si. El siguiente acorde, tríada de re mayor con bajo en si bemol da un acorde mayor, con 7ma mayor y 5ta aumentada que funciona con un modo construido también a partir de la escala de si m melódica. El último acorde del ejemplo es una tríada de fa#-mayor con bajo en sol que da un acorde menor, con 7ma mayor y 5ta disminuida:

Ej. 24. Rogantini: Bajos Distintos. Ed. de autor, compases 8 al 10

Alejandro Manzoni (1963-):

De ahora en más (1990) para saxofón tenor y piano.

En este aire folklórico argentino el compositor emplea varios patrones rítmicos típicos del 6/8 de la cueca norteña y la chaya:

Ej. 25. Manzoni: De ahora en más. Ed. de autor, compases 5 al 6

El motivo del tema está compuesto sobre la escala de mi menor antigua.

En el ejemplo, que es la liquidación de la primera sección y sirve también como final de la obra, se acelera el ritmo armónico de una manera muy interesante: un acorde por cada corchea con punto (también llamados dosillos): los acordes son La7/9, Sim7/9, Do#m7/9, FaMaj7/13, Fa#m7b5/9/11 (2do grado alterado de mi menor), Si7#9#5 (dominante alterado de mi menor) y Mi m7/9 (tónica):

Ej. 26. Manzoni: De ahora en más. Ed. de autor, compases 21 al 22

Mario Herrerías (1954-):

Niebla y Cemento (1993) para saxofón alto y piano.

Fue trabajada durante la maestría en el seminario de interpretación del Mo.

Luis Julio Toro. La obra ha tenido distintas *versiones originales*:

Primero fue escrita para piano en el año 93, no la llegue a terminar. Por esos días el flautista Jorge de la Vega me llama pidiéndome una obra mía para flauta y quinteto de cuerdas. Terminé “Niebla y cemento” para esa formación que resultó ser la primera y parece que la obra les gustó mucho. Luego el mismo Jorge me solicita que la adapte

para flauta, cello y piano. Más tarde, en otro concierto Andrea Merenzon tocó la parte de cello con el fagot y para un festival de música organizado por Andrea en el Teatro Colón, Paquito D’Rivera transcribió para el clarinete la parte de flauta. Luego me llegó la información que tocó la obra en otras salas de concierto de EEUU. Finalmente llega la saxofonista María Noel Luzardo quien me encarga dos versiones, una para dos saxofones y piano y otra para un saxo y piano que graba en su CD “Chamber Music for Saxophone” Justamente ahora me están pidiendo la partitura de la editorial Alphonse Leduc de París. Bueno me falta una versión para orquesta, algún día la voy a hacer.⁷¹

En el siguiente ejemplo se observa claramente la acentuación piazzeleana 3-3-2. En los compases 10, 11 y 12, la 1ra y 4ta corcheas del compás sobresalen del resto de la frase y el 13 y 14 son directamente un unísono rítmico:

Ej. 27. Herrerías: Niebla y Cemento. Ed. de autor, compases 10 al 16

The musical score for Example 27 consists of two staves. The first staff shows measures 10, 11, and 12. The second staff shows measures 13 and 14. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The first staff has a 3-3-2 rhythmic pattern. The second staff has a unison rhythmic pattern. Dynamics are indicated as *p*, *ff*, and *mf*.

En el ejemplo a continuación, Herrerías introduce una variante novedosa “sacando” una corchea cada dos compases al tradicional compás de cuatro tiempos, realizando así frases en 4/4 y 7/8:

Ej. 28. Herrerías: Niebla y Cemento. Ed. de autor, compases 4 al 9

The musical score for Example 28 consists of two staves. The first staff shows measures 4 and 5. The second staff shows measures 6, 7, 8, and 9. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The first staff has a 4/4 rhythmic pattern. The second staff has a 7/8 rhythmic pattern.

Desde su grabación realizada por María Noel Luzardo y Martha Fornella, la versión para saxofón alto y piano ha sido una de las obras argentinas más elegida para conciertos y exámenes de las clases de saxofón de nuestro país.

⁷¹ Entrevista a Mario Herrerías realizada por el autor, Julio de 2004.

3.4. El factor identidad

Ferreyra tiene su particular punto de vista en el empleo de material proveniente de la música popular:

Si, yo lo que creo que hay que hacer es que los ritmos folklóricos sean usados cuándo se quiere, es decir cuándo uno siente que tienen que estar en ese momento, no ponerlos porque hay que ponerlos o porque todos ponen zamba hay que poner zamba. Depende de cómo sea la obra, yo a veces siento que tiene que ser un ritmo argentino o no, o puede aparecer una parte que es cubana y voy poniendo cosas que las fui absorbiendo en los lugares que he vivido. Algunos compositores argentinos quieren poner folklore en todas sus obras, en cambio yo prefiero ponerlo cuándo siento que es apropiado. No creo que el empleo del folklore como recurso haga a la nacionalidad del compositor. El Capricho Italiano no está escrito por un italiano. Un francés puede escribir Iberia y así...

⁷²

Para Juan D'Argenton instrumentos como el bandoneón, la quena o el bombo legüero remiten directamente a la geografía de nuestro país independientemente de lo que toquen. Mario Herrerías encuentra en la música académico-popular su modo de expresión, su lenguaje y su estilo como compositor. Los géneros musicales quedan, como señalaba Alchourrón, asociados a determinadas geografías; de todos modos cada obra es un mundo y no necesariamente cada compositor repite los mismos recursos en todas sus obras.

⁷² Entrevista a Marcelo Ferreyra realizada por el autor, Octubre de 2004.

4. Conclusiones

En el presente trabajo se intentó ordenar y recopilar un repertorio de música argentina para saxofón con poca difusión. Al abordarlo creímos en la alta calidad musical del material seleccionado y en la necesidad de darle una presentación acorde con su valor. Nos motivó el creciente interés que esta música despierta dentro y fuera del país. Este nuevo repertorio enriquecerá los conciertos y las clases de saxofón y representa un aporte original al gran repertorio universal del instrumento que describe un lugar y una época. En relación al carácter académico y popular de las obras seleccionadas proponemos la creación de una zona de *intersección* de ambos campos para los trabajos compositivos que, como los seleccionados, emplean elementos de ambas tradiciones.

4.1. Una línea de trabajo

Si observamos algunas obras académicas creadas en nuestro país sin juzgar el ámbito de trabajo o estudio en que se desenvuelve el compositor, Julián Aguirre, Luis Gianneo, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera (en su etapa nacionalista objetiva o subjetiva), Astor Piazzolla, Mario Herrerías y Carlos Aguirre configuran una línea de trabajo clara y consistente. Dicha línea tiene que ver con un manejo depurado de las variables musicales en el trabajo compositivo y una sostenida decisión de dar a la música un carácter nacional logrando así una estética definida. De todos modos, como señaláramos al hablar de identidad, cada compositor expande a su manera su universo sonoro y sólo el tiempo será el encargado de valorar y considerar que apropiación se hace de su obra.

En la obra de Jorge Luis Borges conviven temas universales con historias de compadritos, eso no lo hace ni más ni menos argentino; y es particularmente interesante que un creador tenga distintas líneas estéticas en su trabajo.

4.2. El músico latinoamericano

Como hemos descrito en el presente trabajo, en Latinoamérica no debería concebirse una separación tajante entre el mundo académico y el popular. Correctas o, mejor aún, inspiradas interpretaciones musicales de nuestros compositores requieren preparación y conocimiento de ambos campos. En el Brasil, Radamés Gnattali demostró que trabajar simultáneamente en ambos mundos enriquecía por sobre todo a la Música. Egberto Gismonti es venerado y reconocido por todos los

músicos cualquiera sea su procedencia, lo que no implica que todas sus obras sean estrictamente académicas.

Joachim-Ernst Berendt señala el surgimiento de un nuevo tipo de músico que conoce tantos estilos y culturas diferentes de música que el intento de querer encasillarlo en una sola clase de música representa casi una ofensa, habla de músicos preparados para el jazz contemporáneo, con sólidos conocimientos de música clásica, india, brasileña y de culturas musicales africanas.⁷³ Nos resulta particularmente alentadora esta postura abierta hacia la educación musical con la mente preparada para la diversidad de estilos. Los distintos géneros musicales podrían considerarse idiomas que los músicos pueden decidir incorporar y aprender. Los compositores podrán escribir nuevas músicas sabiendo de intérpretes ávidos por aprender e incorporar nuevos estilos y lenguajes expresivos.

Acerca de la formación del músico de hoy, la pianista Mónica Kosachov escribe:

Somos y, por lo tanto, debemos entrenarnos como multiplicadores de espacios. Somos flechas que apuntan a alertar los sentidos donde otros no perciben. Somos reveladores de territorios insospechados. El espíritu creador puede definirse por una vocación de trascender, revalorizando permanentemente una concepción de la realidad que podría correr el peligro de estatizarse. El aprendizaje jamás es estático: se desprende de un movimiento continuo y de un equilibrio inestable. El impulso de hacer es la creación en sí misma y su manifestación aparece en obras que a su vez destellan en nuevas construcciones, tanto para el autor como para el intérprete.⁷⁴

En un reportaje Martha Argerich cuenta que eligió a Friedrich Gulda como maestro, cuando tuvo la posibilidad de estudiar en el exterior, porque tenía un rigor rítmico extraordinario. Habla de las virtudes del músico alemán en el dominio del tempo.⁷⁵ Señalemos que Gulda tocó jazz, la más sofisticada de las músicas populares; sobre todo en ese sentido (el rítmico), creemos, beneficia al músico el contacto con distintas tradiciones musicales. El repertorio seleccionado integra la tradición académica con la de la música popular argentina, representa una *intersección* entre ambos campos. El músico interesado en transitarlo deberá tener una preparación acorde con las necesidades que requieren las obras, incluyendo un conocimiento detallado de las células rítmicas de donde provienen las ideas musicales.

⁷³ Berendt, Joachim-Ernst. *Nada Brahma*, Buenos Aires: Editorial Abril, 1986, pag 199

⁷⁴ Kosachov, Mónica. "Nuevas perspectivas en la formación de un músico" en *Primer Congreso Nacional de Artes Musicales: Retrospectivas y Proyecciones al siglo XXI*, Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, 2006

⁷⁵ Fischerman, Diego. "Martha Argerich. La mujer del piano." en *Música argentina, la mirada de los críticos*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.

Bibliografía

- ALCHOURRON, Rodolfo (2005) *Tema y arreglo*, edición de autor, Buenos Aires.
- AZZI, María Susana y COLLIER, Simon (2000) *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*; Oxford University Press; Nueva York.
- BARTÓK, Béla (1979) *Escritos sobre música popular*, Siglo Veintiuno Editores, México D.F.
- BERENDT, Joachim-Ernst (1986) *Nada Brahma*, Editorial Abril, Buenos Aires
- BOULEZ, Pierre (1990) *Hacia una estética musical*, Monte Avila Editores, Caracas.
- BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.
- CAPELLANO, Ricardo (2004) *Música popular. Acontecimientos y confluencias*, Editorial Atuel, Buenos Aires.
- CASTRO VOLPE, Jose (1976) “Con Anibal Troilo triunfa en Brasil el tango moderno” en *La Historia del tango*, tomo 4 Anibal Troilo, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- CHASE, Gilbert (1958) *Introducción a la Música Americana Contemporánea*, Editorial Nova, Buenos Aires.
- CUNNINGHAME GRAHAM, R. B. (1914) *El Río de la Plata*, Clifton House, Londres.
- CRUCES, Francisco y otros (2001) *Las culturas musicales*, Editorial Trotta, Madrid.
- DE CARO, Julio (1960) *El tango en mis recuerdos*, Ediciones Centurión, Buenos Aires.
- ETKIN, Mariano (2006), “Acercas de la composición y su enseñanza” en *De Música*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.
- FERRER, Horacio (1980) *El libro del tango*, Antonio Tersol Editor, Barcelona.
- FISCHERMAN, Diego (2004) *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Buenos Aires.
- FISCHERMAN, Diego (2005) “Martha Argerich. La mujer del piano.” en *Música argentina, la mirada de los críticos*, Libros del Rojas, Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (s/f) *Estudios sobre música argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.

- GARCÍA MUÑOZ, Carmen (s/f) *Julián Aguirre*, Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires.
- GARRAMUÑO, Florencia (2007) *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.
- GONZALEZ, Juan Pablo (2001) “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos” en *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile.
- KINSY, Daniel. (1990) *Extended techniques for Saxophone*. Alphonse Leduc, Paris.
- KOSACHOV, Mónica (2006) “Nuevas perspectivas en la formación de un músico” en *Primer Congreso Nacional de Artes Musicales: Retrospectivas y Proyecciones al siglo XXI*, Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires
- KRÖPFL, Francisco (2006), “Música Contemporánea: Perspectiva-Prospectiva” en *De Música*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires.
- KURI, Carlos (1997) *Piazzolla la música límite*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- LIUT, Martín (2005) “La música (o)culta” en *Música argentina, la mirada de los críticos*, Libros del Rojas, Buenos Aires.
- LIUT, Martín. “Gidon Kremer: las estaciones de dos grandes” en *La Nación*, 06/11/2002.
- MACHADO, Hugo, MUÑOZ, Willy y SADI, Jorge (1999) *El toque de candombe*, Chas Chas Producciones, Montevideo.
- MASCIA, Alfredo A. (1970) *Política y tango*, Paidós, Buenos Aires.
- MEYER, Leonard (2000) *El estilo en la música: Teoría Musical, historia e ideología*. Ed. Pirámide, Madrid.
- OLMELLO, Oscar (2006) “Abel Fleury, un compositor académico” en *Primer Congreso Nacional de Artes Musicales: Retrospectivas y Proyecciones al siglo XXI*, Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires
- RIVERA, Jorge B. (1976) “El camino del tango” en *La Historia del tango*, tomo 1 sus orígenes, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- RIVERO, Carlos (2004) *Bombo Legüero y Percusión folklórica argentina*, edición de autor, Buenos Aires.
- ROLDÁN, Waldemar Axel. (1996) *Diccionario de Música y Músicos*. Librería Editorial El Ateneo, Buenos Aires.

- ROWELL, Lewis (1985) *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa Editorial, Buenos Aires.
- SABATO, Ernesto (1963) *Tango, discusión y clave*, Editorial Losada, Buenos Aires
- SEBASTIÁN, Ana (2006) *Tango, literatura e identidad*, La Rosa Blindada, Buenos Aires.
- SENANES, Gabriel (2005) “El creador, andá a cantarle a Carlitos” en *Tango de Colección-Gardel Carlos*, Clarín, Buenos Aires.
- SENILLOSA, Mabel (s/f) *Compositores argentinos*, Casa Lottermosser, Buenos Aires, 2da edición aumentada.
- SUAREZ URTUBEY, Pola. (1967) *Alberto Ginastera*. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires.
- SUAREZ URTUBEY, Pola. (1972) *Alberto Ginastera en 5 movimientos*, Editorial Víctor Lerú, Buenos Aires.
- VENIARD, Juan María (2000) *Aproximación a la música académica argentina*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- ZUBIETA, Ana María (2000) *Cultura popular y cultura de masas*, Paidós, Buenos Aires.

Partituras

Índice de ejemplos musicales

- Ej. 1. Villa-Lobos: Fantasía for soprano or tenor saxophone. Southern Music Publishing
1er Mov, compases 1 al 5
- Ej. 2. Villa-Lobos: Fantasía for soprano or tenor saxophone. Southern Music Publishing
1er Mov, Número de ensayo 5
- Ej. 3. Villa-Lobos: Fantasía for soprano or tenor saxophone. Southern Music Publishing
2do Mov, Número de ensayo 2
- Ej. 4. Villa-Lobos: Fantasía for soprano or tenor saxophone. Southern Music Publishing
3er Mov, Compases 1 y 2
- Ej 5 Gnattali: Concertino para Saxofón Alto y Orquesta Ed de autor. 1er Mov
Compases 1 al 4

- Ej 6 Gnattali: Concertino para Saxofón Alto y Orquesta Ed de autor. 3er Mov
Compases 1 al 6
- Ej. 7. Ferreyra: Patagonia. Ed. De autor. Allegro, compases 141 al 144
- Ej. 8. Ferreyra: Patagonia. Ed. De autor. Allegro, compases 190 al 191
- Ej. 9. Piazzolla: Tango Etudes. Ed. Henry Lemoine. Nro. 5, compases 9 al 11
- Ej. 10. Piazzolla: Tango Etudes. Ed. Henry Lemoine. Nro. 5, compases 22 al 24
- Ej. 11. D´Argenton: Corrida en fuerte apache. Ed. de autor, compases 4 al 6
- Ej. 12. D´Argenton: Corrida en fuerte apache. Ed. de autor, compases 1 al 3
- Ej. 13. Ceccoli: Pedregullo. Ed. de autor, compases 33 al 35
- Ej. 14. Ceccoli: Pedregullo. Ed. de autor, compases 1 al 2
- Ej. 15. Retamoza: Encuentro en Buenos Aires. Ed. de autor, compases 157 al 161
- Ej. 16. Retamoza: Encuentro en Buenos Aires. Ed. de autor, compases 175 al 180
- Ej. 17. Valencia: Implosión. Ed. de autor, compases 6 al 8
- Ej. 18. Valencia: Implosión. Ed. de autor, compases 3 al 4
- Ej. 19. Liamgot: Pérdidas Tempranas. Ed. de autor, compases 1 al 4
- Ej. 20. Liamgot: Pérdidas Tempranas. Ed. de autor, compases 33 al 36
- Ej. 21. Guerschberg: Torres de Boedo. Ed. de autor, compases 12 al 15
- Ej. 22. Guerschberg: Torres de Boedo. Ed. de autor, compases 49 al 52
- Ej. 23. Rogantini: Bajos Distintos. Ed. de autor, compases 2 al 3
- Ej. 24. Rogantini: Bajos Distintos. Ed. de autor, compases 8 al 10
- Ej. 25. Manzoni: De ahora en más. Ed. de autor, compases 5 al 6
- Ej. 26. Manzoni: De ahora en más. Ed. de autor, compases 21 al 22
- Ej. 27. Herrerías: Niebla y Cemento. Ed. de autor, compases 10 al 16
- Ej. 28. Herrerías: Niebla y Cemento. Ed. de autor, compases 4 al 9
- FERREYRA, Marcelo (1997) *Patagonia* , edición de autor, Buenos Aires.
- FRANCAIX, Jean. (1962) *Cinq danses exotiques*. Ed B. Schott´s Sohne, Mainz.
- GNATTALI, Radamés (1997) *Sonatina em Ré Mayor para Flauta e Piano*, Irmaos Vitale, Rio de Janeiro.
- HERRERÍAS, Mario (1996) *Niebla y Cemento*, edición de autor, Buenos Aires.
- ISAAC, Eduardo (2004) “Prologo” en *Imágenes* de AGUIRRE, Carlos; Tráfico de Arte, Paraná, Entre Ríos, Argentina.
- MILHAUD, Darius. (1939) *Scaramouche*. Editions Salabert, París.
- PIAZZOLLA, Astor (2003) *Tango Études pour saxophone alto et piano*, Editions Henry Lemoine, París.

PIAZZOLLA, Astor (1986) *Histoire du Tango*, Editions Henry Lemoine, París.
ROGANTINI, Abel (1997) *Candombinho / Castillos* , edición de autor, Buenos Aires.

Discografía

CUARTETO DE SAXOFONES VILAFRUELA, (2000) *Saxofones en Latinoamérica*, edición de autor, Santiago de Chile.

D'ARGENTON, Juan (2002) *Suite Buenos Aires*, PAI Records, Buenos Aires.

HERRERIAS, Mario Quinteto (1998) *Camino infinito*, edición de autor, Buenos Aires.

LUZARDO, María Noel (1997) *Chamber Music for Saxophone*, PAI Records, Buenos Aires.

MANZONI, Alejandro (2003) *Aire Fresco*, Gobi Music, Buenos Aires.

MILLET, Fernando (1999) *Langage Tango*, Institut Supérieur d'Etudes Guitaristiques, Villenave d'Ornon.

MILLET, Fernando (2002) *La ventana*, Institut Supérieur d'Etudes Guitaristiques, Villenave d'Ornon.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE ARGENTINA (1997) *Argentine masters (Ginastera, Gianneo, Piazzolla)*, Testigo, New York.

PIAZZOLLA, Daniel y Escalandrum (2001) *Estados Alterados*, Papi Records, Buenos Aires.

PIAZZOLLA, Astor "Piazzolla interpreta a Piazzolla" (1999) Japón: BMG/RCA BVCM 37001-2. Grabado en Buenos Aires en 1961.

RETAMOZA, Jorge y Tango XXX (2000) *Policia Argentino* , PAI Records, Buenos Aires.

RETAMOZA, Jorge y Tango XXX (2002) *Balvanera*, PAI Records, Buenos Aires.

RETAMOZA, Jorge y Tango XXX(1997) *Violentango* , PAI Records, Buenos Aires.

ROGANTINI, Abel – LERMAN, Fernando (2001) *Astitor*, PAI Records, Buenos Aires.

ROGANTINI, Abel (2007) *Trio*, PAI Records, Buenos Aires.

TELERMAN, Estela (200/3) *Los compositores académicos argentinos y el tango*, Pretal, Buenos Aires.

VALENCIA, Hernán y 303 (1998) *Música con Buenos Aires*, PAI Records, Buenos Aires.

VALENCIA, Hernán y 303 (2003) *Buenos Aires Nómada*, PAI Records, Buenos Aires.

Entrevistas

Horacio Ferrer, diciembre de 2004

Julio García Cánepa (Decano Departamento de Artes Musicales y Sonoras Carlos López Buchardo IUNA), febrero de 2005

Hugo Pierre, febrero de 2005

Mario Herrerías, julio de 2004

Marcelo Ferreyra, octubre de 2004

Juan D'Argenton, Nicolás Guerschberg, Gustavo Liamgot, Claudio Ceccoli, Hernán Valencia, Adrián Ramírez, mayo de 2007

Internet

AGUIRRE, Julián www.clarin.com/diario/especiales/yrigoyen/biografias/aguirre.htm

JOBIM, Antonio Carlos www.jobim.org

VILLAFRUELA, Miguel (1996) *El saxofón en América Latina* www.saxofonlatino.cl, Santiago de Chile.

Anexo: Biografías de los compositores (excepto Piazzolla)

MARCELO FERREYRA

Compositor y trombonista.

Nacido en Buenos Aires, Argentina en 1962, estudio composición con Pedro Aguilar en Buenos Aires, Interpretación sinfónica con el Doctor Donald S. Reinhardt en Filadelfia., y dirección orquestal con Jean Fournet. Estudió también en el Berklee College of Music en Boston, y fue integrante de la orquesta del Conservatorio de Boston en 1981/82.

“*Answers for Marimba*” es una de sus obras escritas para la sala de conciertos, ganadora de una mención especial de William Moersch en el 1er concurso de composición de obras para marimba y editada por la editorial Honney Rock de Pasadena (EEUU).

Como arreglador trabajó para los legendarios Lalo Schifrin y Jack Elton entre otros. Dirigió los musicales *Sugar* y *Jesucristo Superstar* y se desempeñó como arreglador/director en el show “*Sacred Love*” para la televisión Italiana. Es el arreglador oficial de la orquesta Black and White que interpreta los “Premios Clarín”.

Su obra para saxofón clásico “*Patagonia*” fue interpretada en la gira por U.S.A. y Canadá por la famosa solista de saxofón Maria Noel Luzardo, en 1998.

Otras obras interpretadas son el “*Burbank Quintet*” para quinteto de vientos, el “Salmo 137” para coro, órgano y voz blanca y “*Laura*” (Preludio de la obra teatral) para orquesta de cuerdas. La “*Obertura Cristi*” fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Loja (Ecuador) en 2003 dirigida por George Manfredini y en la Argentina por el Maestro Mario Benzecry con la orquesta Libertador San Martín. También se destaca su concierto para trompeta, obra de características virtuosísticas.

La película “El Sur De Una Pasión” que lleva su partitura, fue estrenada en Nantes, Francia en el festival de tres continentes en 2000, habiendo también sido televisada por la televisión Española (TVE). También fue estrenada con gran suceso en China, Holanda, Inglaterra, Brasil, Grecia, España y Eslovaquia.

Es maestro de música en el “Saint Andrews Scotts School” y en el “St Gregory’s College” y además lleva compuestas las partituras de seis obras de teatro. En el 2007 fue director invitado del “Lincoln College Festival”.

Como trombonista integró los siguientes grupos: Ray Conniff Orchestra, Natalie Cole, Rico Rodríguez, Terry Burell – Broadway Dream Girls, American Ballet.

JUAN CARLOS D´ARGENTON

Compositor, bandoneonista y pianista.

Nacido el 12 de julio de 1959. Egresado de **Berklee College Of Music**, Boston, U.S.A. Fundador del grupo **El Tranvía**, donde se desempeñó como compositor, pianista y bandoneonista. Fue integrante del grupo **Tupa** junto a **Willy Gonzalez**, como pianista y bandoneonista.

Tocó y grabó junto a destacadas figuras de diferentes géneros como **Luis Borda** (tango), **Rodolfo Alchourron** (tango), **Diego Urcola** (jazz), **Gustavo Bergalli** (jazz fusión), entre otros.

En el ámbito de la música contemporánea estrenó obras de compositores tales como **Julio Viera**. Como solista, y a partir de su cd **Suite Buenos Aires**, realizó presentaciones en diversos países: Alemania, Suecia, Suiza, Italia, Brasil, Uruguay y Chile, además de recorrer numerosos escenarios de nuestro país.

En el 2006, el reconocido ensamble europeo **Aurelia Saxofoon Kwartet** estrenó en Amsterdam **Corrida en fuerte apache**, en versión para cuarteto de saxofones, piano y bandoneón.

Discografía:

- **Danza primera** Luis Borda trío 1988
- **La Nueva Musica de Buenos Aires** 1991
- **El Tranvía Vol-1** (Meloepa) 1992
- **Ocre Buenos Aires** (Meloepa) 1994
- **Tango Argentino** (Blue mix-italia) artistas varios 1995
- **Nuevo Tango** (Nuevos medios-espana) artistas varios 1995
- **La joven guardia del Tango** (Meloepa) artistas varios 1997
- **Los de así** Roberto Lapo Gessaghi (independiente) 2001
- **Willy Gonzalez - Tupa** (PAI) 2001
- **Suite Buenos Aires** (PAI) 2002
- **Completa luz** (PAI) Marcelo Del Paggio 2002
- **Soundances** (Sunnyside - editado en New York) Diego Urcola 2003

- **Rioplateses, música para no ahogarse** (Suramusic) 2003
- **Lo menos** Sebastián Monk (UNION) 2003
- **Los peores del barrio** Carlos Andino (UNION) 2004
- **Cielo naranja** FROG 2005
- **Pulso ciudadano** Música rioplatense (UNION) 2006
- **Raffo, Guarda que viene el tren** (PAI) 2006

CLAUDIO CECCOLI

Compositor y guitarrista.

Nacido en Pergamino y residente en Capital Federal. Es egresado del Conservatorio Nacional Manuel López Bucharcho y de la Escuela de Música Popular de Avellaneda.

Desde el año 1986 desempeña una intensa actividad como solista e integrando diversas agrupaciones entre las que se destaca el trío TRAMA, del cual es fundador y autor de gran parte de su repertorio y junto al cual ha grabado dos discos: "Trama toca Músicas"(1993), "Ilusion X" (1997).

Como solista edita en 2002 La Sonrisa, con músicas de su autoría y arreglos propios sobre clásicos populares, en 2004 Dos Soles con músicos invitados y obras de su autoría más una versión de Lenda de Arrigo Barnabé, en 2006 Clown junto al flautista Diego Suarez, 11 obras de su autoría, 9 para guitarra solista y 2 para dúo con flauta soprano o flauta en sol y en 2007 Trazos Circulares con nuevas versiones de músicas grabadas en discos anteriores, con la particularidad de una formación de septeto con piccolo, flauta, clarinete, clarón, guitarra, contrabajo y percusión , lo que tiñe las músicas con una sonoridad inédita para la música popular argentina.

Se ha presentado en diversas salas de Capital y el interior del país: Teatro Colonial, Festival Internacional Mardel jazz (todas las ediciones entre los años 1991 y el 1996), Festival de Tango de la Ciudad de Buenos Aires (ediciones 2001/2/7), Festival Jazz y otras Músicas de la ciudad de Bs As (edición 2005)Centro Cultural Rivadavia (Rosario), Hall del Teatro San Martín, Auditorio A.T.E, Teatro de la Mancha (San Rafael , Mza), Univ.Nac.Lujan (Campana, Bs.As), Teatro Presidente Alvear (Bs As), Teatro Mitre (San Salvador de Jujuy).

Participó como solista en la edición 2003 del Festival Internacional Guitarras del Mundo realizado en el Centro Cultural San Martín de la ciudad de Buenos Aires,

en la edición 2004 en el Teatro Argentino de La Plata y en la edición 2006 en el teatro IFT de la Ciudad de Buenos Aires.

Fue distinguido con mención de honor en la edición 2000 de los "Premios Nacionales de Música" por su obra "De regreso a las estrellas". Premio TRIMARG 2005 al disco La Sonrisa como producción de música ciudadana. Premio TRIMARG 2005 al disco Dos Soles como producción de música de proyección étnica y folklórica. En 2006 una de sus obras es elegida para formar parte de una edición de partituras a cargo del Fondo Nacional de las Artes, de Música Argentina para Guitarra Solista de 12 compositores de todo el país.

Ha realizado diversas músicas por encargo para teatro y video entre las que se podrían citar: "Seres Imaginarios" (sobre el texto homónimo de Borges, Sao Paulo, Brasil), "Que hago con este sueño...?" (Con dirección de Laura D'anna), "Fundación Mítica de Bs. As" y "La Pintura" (ambos con dirección de Eva Halac).

En la actualidad se desempeña como docente de Ensamble e Instrumento Armónico en la Escuela de Música Popular de Avellaneda.

Como músico y actor ha participado de diversos espectáculos entre los cuales se destaca "Ofidio Dellasoppa y las Cuerdas Flojas" con el cual actúa en las ediciones 2001 y 2002 de Festival Internacional de Tango en Bs. As y siguen en actividad.

Discografía

- 1987 "**Nacimiento**" (poemas navideños sobre ritmos folklóricos argentinos, composición y dirección artística, Centro de Comunicaciones ed. Guadalupe, Bs. As.)
- 1994 "**Trama Toca Músicas**" (Música Argentina Contemporánea con todos temas de su autoría)
- 1997 "**Ilusión X**" (Música Argentina Contemporánea con temas de su autoría)
- 2002 "**La Sonrisa**" (Música propia de raíz folklórica y tanguera en interpretaciones solistas y en dúo)
- 2004 "**Dos Soles**" (Música propia en versiones solistas, a dúo y trío)

- 2006 "**CLOWN**" (Música propia en versiones solistas y a dúo con el flautista Diego Suarez)
- 2007 "**Trazos Circulares**" (Música propia en versiones de grupo con piccolo, flauta, clarinete, clarón, guitarra, contrabajo y percusión)

JORGE RETAMOZA

Saxofonista y compositor.

Nacido en Argentina en 1960. A temprana edad comienza sus estudios de piano con las profesoras Avelina Alhoni y Celia de Carlo. Años más tarde se inicia de manera autodidacta a tocar el saxofón y luego de un breve período estudia con Bernardo Baraj. Años más tarde estudia la técnica clásica del saxofón con a Alejandro González. Obtiene la beca del IV Seminario de Jazz de Las Leñas, teniendo como instructor a Jorge Cutello. Participa en clases magistrales dictadas por Miguel Villafruela (clásica), Jim Snidero y Bob Mintzer (jazz). Estudia armonía y nociones de contrapunto con Pedro Aguilar. Estudia contrapunto, armonía y composición con Claudio Alsuyet.

Su sello personal toma elementos del jazz, el tango y procedimientos de la música académica, realiza un trabajo innovador que reconoce su genealogía en la obra de Astor Piazzolla. Las grabaciones junto a su quinteto **Tango XXX** son: **Impresionismo Porteño** (auspiciado por el Fondo de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires), **Balvanera, Policial Argentino, Violentango**.

La prensa argentina se ha referido a su trabajo de la siguiente manera: “... **los elementos tangueros y jazzísticos, se mixturan creando una sonoridad inédita y, por momentos, sobrecogedora...**” Durante los años 2002 – 2003 realiza exitosas giras por España presentando este material: “...**interesante caudal temático que actualiza la estética de la expresión porteña...**” Cuadernos de Jazz. España. Junio 2002 “...**ha conseguido consolidar una personalidad propia gracias a las notables composiciones originales...**” Avuí Música. Barcelona. España. Enero 2003.

En Argentina realiza periódicas presentaciones en festivales de tango, jazz, centros culturales, y programas de radio y de TV. También ha desarrollado una actividad como compositor dentro de un ámbito que podríamos llamar académico

donde coexisten obras para bandoneón y seis percusionistas: “*En blanco y negro Buenos Aires*”, “*Concierto para saxo tenor, bandoneón y orquesta*”, obras de cámara para piano y viola o saxofón alto, “*Encuentro en Buenos Aires*”, piano-cello-clarinete, “*Buenos Aires esmeralda*”, todas ellas estrenadas. Arreglos para quintetos de cuerdas, cuartetos de saxos, sobre temas originales y versiones de obras de otros compositores argentinos.

Estos trabajos son interpretados y grabados por solistas y agrupaciones de la Argentina y el exterior (Cuerdas de Madrid, Donna Clark – USA –, Percusionistas de Buenos Aires, Undersax, Buenos Aires Clásico. Ha compuesto música para programas de TV y radio, para exposiciones e instalaciones realizadas en galerías y museos así como la música para el video *Memoria y Balance*, ganador del primer premio del certamen de cortometraje organizado por la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en 1997.

En 1998 obtiene por concurso el cargo de Saxofón Barítono en la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Ha actuado con artistas populares internacionales como Isabel Pantoja y Celia Cruz. Integró numerosas formaciones de jazz, tanto grupos pequeños como big bands, tocando junto a los principales músicos de ese estilo en Argentina. También ha participado en grabaciones de películas, jingles y en orquestas de comedias musicales.

HERNAN VALENCIA

Pianista, tecladista y compositor.

Nacido el 21 de octubre de 1968 en Ramos Mejía, Prov. de Buenos Aires, Argentina. Estudió piano con Juan del Barrio (1984), piano e improvisación con Gustavo Pires, audioperceptiva y piano clásico con Evi Zwilinger de Giangrante (1985/87), armonía y arreglos con Juan Carlos Cirigliano y José Carli (1988-1990), piano clásico y música contemporánea con el maestro Gustavo Fedel (1990), improvisación con Juan Carlos "Mono" Fontana (1993).

En su desempeño como músico profesional comienza trabajando como tecladista y arreglador en el estudio de "Palo" Penayo haciendo arreglos para diversos cantantes solistas y grupos. Luego inaugura su estudio junto al técnico Pepe Lamm "La colguera", donde hace música infantil y música para teatro. En sus

actuaciones en vivo acompañó tocando el piano y teclados como músico estable a José Ángel Trelles, El Chango Nieto, Ignacio Copani, Paz Martínez, Jairo, Nicola DiBari y ocasionalmente a Estela Raval, Piero, Juan Carlos Baglietto, Mercedes Sosa, Victor Heredia y Peteco Carabajal.

En Agosto de 1994 viaja a Los Ángeles y graba en Mad Hatter Studios el disco "*Soulen blu*" de Miguel Giambini. A su regreso participa como tecladista en la obra "*Crimen pasional*" protagonizada por Jairo, con música de Astor Piazzolla y textos de Pierre Philippe y bajo la dirección musical del maestro Oscar Cardozo Ocampo. En noviembre de 1995 viaja a Paraguay a formar parte de la Orquesta Internacional del XXIV Festival OTI de la canción. En 1996 participa acompañando a Jairo en el festival "*Astortango*" realizado en el teatro Opera de Buenos Aires. En Junio de 1997 fue convocado por el maestro Walter Ríos para formar parte de su orquesta y viajó a Tokio para participar del espectáculo "*Nissan buenos aires tango*" presentándose en dicha ciudad entre Agosto y Octubre de 1997.

Durante los primeros meses de 1999 produce un disco a cerca de la historia del tango para el sello francés Cezame-Argile & KOKA media. En Febrero del 2000 participa como pianista en el disco de la cantante y poetiza uruguaya Pilar Rodríguez Castillo dirigido por Juan Pablo Greco y en julio de ese mismo año viaja a Cuba a con el espectáculo "*Diario del regreso*" con música y dirección de Oscar Cardozo Ocampo, letras de Hamlet Lima Quintana y la voz de Jairo. En los últimos años toca piano y es director musical de Paz Martínez, acompaña a Cecilia Milone en su espectáculo "*Entre tangos y boleros*" a Rita Cortese en su espectáculo "*El amor ese loco berretín*", toca con Facundo Ramírez y graba la música de la película de Adrián Caetano "*Después del mar*"

Es tecladista, compositor, arreglador y director del grupo de tango fusión "3-0-3" creado en Buenos Aires en 1996. En 1999, "3-0-3" graba su disco "***Música con Buenos Aires***" PAI Records (Argentina)/ Latina (Japan), destacándose sus composiciones y arreglos. En el disco participan como invitados especiales el poeta Horacio Ferrer y el bandoneonista Walter Rios. En julio de 2002 el grupo toca en el Montreux Jazz Festival (Suiza).

Durante el 2003, realizada un gira por Europa haciendo presentaciones en festivales de jazz de Italia, Suiza y Alemania.

En el 2004, 3-0-3 realiza su segundo trabajo "***Buenos aires nómada***" (PAI Records) con la participación de Luciano Sciarreta y Pablo Mainetti (bandoneón),

Marcelo Cardozo (guitarra), Claudio Marciello y Laura Prime (guitarra eléctrica), Julio Morales (percusión), Martín Zabala (voces) y Alan Ballan (contrabajo). Con el nuevo trabajo realiza presentaciones en Francia, Suiza, Alemania, Slovenia y Luxemburgo.

GUSTAVO LIAMGOT

Compositor y pianista

Nacido en Buenos Aires en 1964. Se formó en composición con Pedro Aguilar y piano-jazz con Edgardo Beilin.

Actividad docente

- Piano, Armonía, Elementos Técnicos de Folclore y Ensamble de Folclore en el Instituto Superior de Música Popular del SAdEM.

- Piano en la Escuela Municipal de Música Popular de Tandil (1990/1991)

- Taller Porteño de Música Popular en el C.C.R. Rojas (1991/2/3)

Premios obtenidos

- Primera Bienal de Arte Joven con el "Gustavo Liamgot Grupo" en el rubro Música Popular. (1989)

- Segunda Bienal de Arte Joven con el "Dúo Idiart-Liamgot" en el rubro Música Popular. (1991)

- Tercera Bienal de Arte Joven con el "Gustavo Liamgot Grupo" en el rubro Música de Fusión. (1993)

- Festival de Baradero, en el rubro Dúo, con el "Dúo Idiart-Liamgot". (1993)

- Premio Nacional de Música 1994 otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación. (1995)

Actividad artística y profesional

Lleva compuestos cerca de trescientos títulos de música folclórica, jazz, fusión y otros géneros, y actuó, entre los más destacados, con los siguientes artistas:

Lito Epumer Quinteto (2002/2006), "El Hombre de la Mancha" con Raul Lavié y Sandra Ballesteros (Comedia Musical / 2005), "Los Productores" con Guillermo Francella y Enrique Pinti (Comedia Musical /2005), Lorena Astudillo (Folclore /2004), Los Helicópteros (Música "Pep" / 2004), Ensamble Lírico Orquestal Dir.:Gustavo Codina (2004), Ibrahim Ferrer Jr. (Música cubana

2004/2005), Flavio Calaveralma Trío (2002/2003), Los Fabulosos Cadillacs (2000/2002), Litto Nebbia Cuarteto (1997/2000), Bernardo Baraj Quinteto (Fusión 1993/1997), Luis Borda Cuarteto (Tango y milonga 1995/1996), Cesar Franov Quinteto (Folclore fusión 1995/2000), Gustavo Liamgot y Grupo (Folclore fusión 1989/2006), Raices (Candombe 1994/1997), Beto Satragni Trío (Candombe Fusión /1994/ 1996), Oscar Moro "Moro Express" (Rock / Funk), Kathy Segal García / Tommy Mc Kutchen (Jazz / U.S.A. /1998), Moguilevsky y los Acústicos (1995), "Nuevos Vientos" (Folclore / Director musical de la orquesta estable / ATC / 1997/1998), Laura Hatton Sexteto (Jazz /1999/2005), Dúo Idiart-Liamgot (Folclore / 1986/1994), Big Band de Mariano Tito Jr. (Jazz / 1985/1997), Amelita Baltar (Tango /1993), Hector Lopez Furst Cuarteto (Jazz /1992/1993), Orquesta de Tito Alberti (Salsa y merengue / 1992/1993).

Participación en grabaciones

Participó en grabaciones con los siguientes artistas:

Lito Epumer Quinteto (2004), Sergio Dawi (La Cornamusa 2004), Panteón Rococó (BMG 2004), Los Helicópteros (Epsa Music 2003), Jimena Fernandez (Sony 2003), Pez (2002), "Laura" Laura Hatton (2002), Flavio Calaveralma Trío (BMG 2001), Los Fabulosos Cadillacs (BMG 2001), Momusi - María Teresa Corral (Epsa Music 2001), Litto Nebbia (Meloepa 2000), Julio Pane Trio (BAM 2000), Litto Nebbia y otros (Meloepa 2000), Siperman-Lozano (2000) Valeria Vilecco (Meloepa 2000), Litto Nebbia y otros (Meloepa 1999), Isabel Mendoza (Meloepa 1999), Litto Nebbia y otros (Meloepa 1998), Coco Romero (arreglos) (1998), Gustavo Liamgot (Pai 1998), Litto Nebbia y otros (Meloepa 1997) , Liliana Herrero / F. Lerman (Colihue 1997), Cesar Franov Quinteto (Meloepa 1996), Lidia Borda (La Placita 1996), Beto Satragni / Raíces (Del Cielito 1996), Bernardo Baraj Quinteto (Meloepa 1995), Mozzi y el Murgón (Milán Sur 1994), Duo Idiart-Liamgot (Tapices 1992), Mozzi y la Cuerda (Circe 1990), Horacio Ramos / Estaban Tozzi (1990)

Participación en músicas para medios visuales

- "Tiempo de Valientes" Música de Guillermo Guareschi (Damián Szifrón / 2005)
- "Trelew" Música de Bernardo Baraj (Mariana Arruti / 2004)

- "El Fondo Del Mar" Música de Guillermo Guareschi (Damián Szifrón / 2003)
- "500 grados" (Marcelo Weitzman / 2003)
- "Ilusiones" Música de Vicentico (Canal 13 / 2001)
- "1977, Casa Tomada" Música de Bernardo Baraj (María Pilotti / 1997)
- "Los Presos de Bragado" Música de Bernardo Baraj (Mariana Arruti / 1995)

NICOLÁS GUERSCHBERG

Pianista y compositor

Nacido en 1975, cursó el bachillerato especializado en artes musicales en la Escuela Nacional de Música Juan Pedro Esnaola y estudios de superiores de piano con la profesora Sarah Rousseau de Tegli, clases de Contrapunto y Armonía con Laura Baade (2002 - 2005); Composición y Arreglos musicales con el maestro Manuel Juárez (2000 – 2003); Piano, Audioperceptiva y Lenguaje musical con el concertista Fernando Pérez (1994 - 2001); Armonía e Improvisación en jazz y música popular con Santiago Giacobbe (1990 – 1993), Seminarios de Improvisación en tango por Gustavo Beytelman (2005); Análisis musical por David Horta (2000 – 2001)

Ha dictado cursos, clínicas y masterclases sobre improvisación y estilos de música popular en Holanda, Italia, España, Portugal, Perú, Chile y Argentina.

Integró como pianista, director y arreglador los siguientes grupos y ensambles acompañando solistas: Amelita Baltar, Raúl Lavie, Sandra Mihanovich, Quinteto Fundación Astor Piazzolla, Octeto de Daniel Piazzolla, Escalandrum, Quinteto La Camorra, Manolo Juárez Quinteto, Luis Enrique Mejía Godoy(Nicaragua), Víctor Mendoza Ensemble (Berklee, USA).

En el 2006 viaja a Seúl, Corea, para grabar la música de la película “Romance”. En el 2005 da conciertos en Ronda, Malaga y Cadiz, junto a Adrián Goizueta con quien también realiza una gira por Costa Rica y El Salvador. En el 2004 realiza conciertos en Ravenna y Bologna con el Quinteto de la Fundación Piazzolla. En el 2003 se presenta en el Teatro Colon de Buenos Aires, junto a Octango.

Con La Camorra Quinteto realiza en el 2002 una gira por España y Holanda, realizando treinta conciertos incluyendo las presentaciones en el Festival de otoño de

Madrid y el Palau de la música de Barcelona, junto a La Camorra Quinteto. En el 2002 participa en el North Sea jazz Festival (La Haya-Holanda). En el 2001 se presenta con el Quinteto Fundación Astor Piazzolla en Torino-Italia. En el 2000 acompaña a Julio Bocca y el Ballet Argentino, con el Quinteto Fundación Astor Piazzolla por España. Con el octeto de Daniel Astor Piazzolla, recorre veinte ciudades de Japón. En 1998 realiza trabajos en teatro en “La Tempestad” con Alfredo Alcón, Teatro San Martín y en espectáculos con Cipe Linkowsky en festivales teatrales internacionales recorriendo Argentina, Bolivia, España e Israel.

Discografía

- 2006 La Camorra “Doce Postales” (Galileo Records-España)
- 2005 Nicolás Guerschberg “Solo Piano” (MDR Réconds)
- 2005 Guerschberg-Musso “Intersección” (Gobi Music).
- 2004 Giusti Funk Corp.”: Plan C”
- 2004 Fundación Astor Piazzolla “María De Buenos Aires” (Milán Music)
- 2003 Escalandrum: “Sexteto en Movimiento”.
- 2003 La Camorra: “Resurrección del ángel”. (Epsa Music).
- 2002 La Camorra: “Tango, ciudad amada.”(Lola Records-España)
- 2002 Escalandrum: “Estados Alterados” (Milán Music-France)
- 2001 Latinaje:
- 2000 Escalandrum: “*Bar Los Amigos*”
- 1998 Laura Hatton Sexteto: “Toma Uno”

Ha compuesto obras para piano, conjuntos de cámara y variadas formaciones instrumentales:

“**Miniaturas Tanguísticas**”, para octeto (ensamble de piano, bandoneón, clarín y cuerdas), encargado por la secretaria de Música de la Ciudad de Buenos Aires, para estrenarse en el “VII Festival Buenos Aires Tango”

“**Movimientos porteños**”, para cuarteto típico de tango, comisionado por el Centro Cultural Rojas, de la Universidad de Buenos Aires.

“**Suite del Sur**”, para sexteto de jazz y cuarteto de cuerdas.

Serie de obras para clarinete y piano.

Composiciones y arreglos para conjuntos de tango y orquesta de cámara.

Compuso la Música original para los largometrajes “Corazón Voyeur” (2000) y “Lisboa” (2003). Música original para documentales de National Geographic Chanel. (2003-2004).

Se han editado en Francia y otros países de Europa, más de una docena de sus obras.

Premios y menciones:

- Premio Konex 2005, como mejor grupo de jazz de la última década, con el sexteto Escalandrum.

- Segundo Premio Bienal Joven, 2004, de Festivales Musicales, al mejor grupo de Cámara, con La Camorra Quinteto.

- Tercer Premio Fundación Octubre, 2003, a la mejor interpretación musical, de música popular, con La Camorra Quinteto.

- Premio de la revista Española especializada Cuadernos de Jazz, al “Mejor disco Off Jazz 2003”, por “Tango, ciudad amada”, con La Camorra Quinteto.

- Nominación premios Clarín 2003, como revelación en grupo de tango, con La Camorra.

- Nominación premios Clarín 2002, como revelación en jazz, con el sexteto.

ABEL ROGANTINI

Pianista y compositor

Nacido en Buenos Aires el 20 de Septiembre de 1969.

Estudió piano con Daniel Fernández, Marta Bongiorno, Susana Bonora y Aldo Antognazzi, piano tango con Nicolás Ledesma y Osvaldo Berlingheri, armonía, análisis y composición con Homero Perera, Manolo Juárez, contrapunto con Laura Baade, orquestación con Lito Valle, composición contemporánea y electroacústica con Alejandro Iglesias Rossi, lenguaje jazzístico con Santiago Giaccobe y Edgardo Beilin. Asistió a clases magistrales con artistas como Chick Corea, Renato Chicco, Marc Copland y Danilo Pérez en sus visitas a Buenos Aires.

Fue becado en el IV Seminario de Jazz en Las Leñas 1989, Outstanding Musicianship Award Berklee in Argentina 1996 y nominado en el Concurso internacional de música electroacústica de Bourges, Francia 1997 por la obra “*Misivas del Silencio*”.

Discografía:

“*Semblanza*” en el sello alemán Slow Motion Records (1991) integrando este trío de tango y folklore junto a Ernesto Snajer y Gustavo Toker con el cual realizó una gira en 1990 por Holanda, Suecia, Alemania y Dinamarca.

“*Intensidad*” con el guitarrista Javier Feierstein NDU Records (1991).

“*Tradición*” junto al bandoneonista Gabriel Rivano, Acqua Records (1997)

“*Living live*” segundo disco de Quintino Cinalli por el sello Melopea (1999) en el que participa como tecladista y coarreglador.

“*Viaje*” para la cantante Alisa Kauffman. (2000)

“*Tango duets*” con el vibrafonista Hector Sánchez, EPSA (2001)

“*Astitor*” con el flautista y saxofonista Fernando Lerman P.A.I. (2001)

“*Nehuen*” en 2002 con el quinteto de Lito Epumer con Fausto Beccalossi (Italia), y Pedro Aznar entre otros invitados.

“*Musica destilada*” junto a Daniel Maza y Osvaldo Fattorusso (2003).

“*Mirada de Tango*” de Laura Ferrero.(2003)

“*Constructor de almas*” con el bajista y compositor Marcelo Torres (2003).

“*Tangos*” con la cantante Gisela Sara como pianista y arreglador integrando un quinteto junto a, entre otros, Salvador “Quique” Greco, bandoneonista y arreglador. (2004)

“*Bien Compadre*” con la Orquesta Escuela de Emilio Balcarce participando además de pianista como arreglador.(2004)

“*Miradas de Buenos Aires*” con el bajista y compositor Máximo Rodríguez (2004).

“*Estacion Buenos Aires*” con el saxofonista Bernardo Monk en el 2004.

“*Dos zorros*”, en 2005 de Lito Epumer con Pedro Aznar entre otros.

“*Ferroviano*” de Jairo, con Daniel Maza (2005).

“*Vamo' Arriba*” con Daniel Maza y Osvaldo Fattorusso (2005)

“*Viva Tango!*” de Annamaria Musajo (Italia - 2005)

“*Misa de los DESesperados*” de Gastón Pose, con Daniel Maza y Martin Ibarburu. (2005).

“*Alma Nocturna*” del saxofonista Eduardo Introcaso.(España - 2005)

“*Cada Silencio*” con Cecilia Stanzione (2006).

“*Bendito Faro*” de Adriana Sica con Luis Alberto Spinetta, Pedro Aznar, Daniel Maza. (2006).

“*Amanecer ciudadano*” con el bandoneonista Victor Lavallén (2007)

“*Daniel Maza: Al Contado*” con Daniel Maza y Fabián Moidownik.(2007)

“*Tango Standards*” editado en New York por el sello Zoho Music con el contrabajista Pablo Alsan.

“*Abel Rogantini trio*” primer cd como líder, junto a Juan Pablo Navarro y Diego Alejandro por el sello PAI distribuido por MDR (2007)

Fue seleccionado por concurso para ocupar el cargo de docente de *piano popular ciclo básico y piano jazz ciclo medio* en la escuela de arte *Leopoldo Marechal* sede Ramos Mejía y en la materias *instrumento armónico y piano* en la *Escuela de Música Popular de Avellaneda*.

En 1997 realizó una serie de clínicas junto al guitarrista Ricardo Martínez sobre “*Elementos de la música contemporánea aplicados a la fusión, proyección folklórica y música ciudadana*” para la empresa *Musik Time S.A.*

Experiencia como intérprete por género:

Tango: Integra el trío del bandoneonista Walter Ríos. Fue director musical de *María Graña* y actualmente del trío que acompaña a *Guillermo Fernández*. Fue contratado por la *Orquesta Escuela* para realizar transcripciones de grabaciones de piano solo de *Lucio Demare, Osvaldo Tarantino* y otros. Participó del *Festival de Tango de Málaga 2004* acompañando a la cantante *Gisela Sara*. Integra actualmente la orquesta de *Victor Lavallén* no sólo como pianista sino como arreglador y realizó en septiembre y octubre del 2003 una gira de 10 presentaciones en varias ciudades del Japón junto al famoso bandoneonista japonés *Ryota Komatsu*. Formó parte de la compañía de *Tango por dos* con *Miguel Ángel Zotto* en su presentación en el *Primer Festival Napolitano de Tango* en Italia en junio del 2003. Ocasionalmente en reemplazo del pianista *Nicolas Ledesma* integra la *orquesta de Tango de la Municipalidad de San Martín* dirigida por el maestro *Pascual "Cholo" Mamone*. A su vez también integra ocasionalmente en reemplazo del pianista *Cristian Zarate* la orquesta *Color Tango* de *Amilcar Tolosa* como tecladista y/o pianista, además de presentarse como suplente de *Pablo Fragella* con el quinteto “*La Grela*” en el café *Tortoni*. Fue pianista y director musical del espectáculo semanal de la cantante *María Volonté* en el café *Tortoni*. Acompañó al cantante *Raul Lavié* integrando el trío “*De Querusa*” junto a *Favio* y *Ciro Balbarrey*. Integró la *Orquesta Escuela de Tango*, que dirige *Emilio Balcarce*, con la cual se presentó en el Teatro Alvear, en el festival de *Baradero*, en *Joventango* de Montevideo, (Uruguay) , *IV Festival de Tango* en Bs.

As. en el Centro cultural Sur y el 5 de marzo y el 2 de diciembre del 2002 en el *Teatro Colón* de Bs. As. También integró el noneto del bandoneonista *Gabriel Rivano* con el cual se presentó varias veces en el *Club del Vino*, participando también en la grabación de su último CD.

Folklore: Durante varios años integró como arreglador y pianista “*La nota negra*” grupo conformado por Verónica Condomí, Quique Condomí, Irene Cadario y Samuel Mielgo (Cesar Isella). Forma parte del “Daniel Maza Trío” junto a Martín Ibarburú y también del dúo con Fernando Lerman, tocó junto a invitados de la talla de Raúl Carnota, Juan Falú, Mono Izarrualde, Cecilia Stanzione, Debora Infante.

Jazz, Fusión. Participación en Festivales:

- 1^{er}, festival de Mercedes “Jazz a la calle”, Uruguay 2007
- Festival de Jazz de Santa Fé, 2007.
- La Pataia 10^a. Edición. Punta del Este, Uruguay.2005
- Desde el Alma. Viena –Austria.2004
- Padova suona Jazz. Padova-Italia.2004
- De Jazz y otras músicas.Ciudad de Bs. As. 2003/4.
- Delas dos orillas. Concordia-Argentina.2003
- Los siete Lagos. Bariloche-Argentina.2000

Participó de festivales de jazz en ciudades como: Chascomús, Pilar, Campana, Necochea, Miramar, Mar del Plata, Rosario, Rafaela, Posadas. Integra desde el '99 el Maza trio junto al bajista Daniel Maza que ha contado con bateristas como: Quintino Cinalli, Daniel "Pipi" Piazzolla, Martin Ibarburu (Jaime Roos), Junior Cesari y actualmente con una leyenda, Osvaldo Fattorusso. Con este trío realizó numerosas presentaciones y giras patagónicas desde el 2003 hasta la actualidad. Desde el '98 hasta el 2005 participó en el grupo del guitarrista *Lito Epumer*.

Integran su piano trio *Juan Pablo Navarro* y *Diego Alejandro* con el cual grabó su primer cd como líder.

Asimismo integra paralelamente los grupos de Gustavo Bergalli, Martin Porto, Marcelo Torres, Maximo Rodriguez, Leonardo Suarez Paz y Bernardo monk. Además de haber conformado otras agrupaciones con músicos como: Hernán Merlo, Carlos Lastra, Armando Alonso, Juan Cruz Urquiza, Gail Winters (U.S.A.), Pablo Rodríguez, Enrique Norris, Luis Salinas, Archie Peña (Venezuela), Carlos Campos, Cesar Franov, Víctor Skorupski, Sebastián Peyceré, Oscar Giunta (P) e (H), Erling

Kroner (Dinamarca), Pedro Aznar, Yeye López, Hubert Reyes, Laura Hatton, Rodolfo Gorozito, Guillermo Vadalá, Cacho Tejera, Jazz Club Big Band (Dir.: Ariel Goldenberg), Guillermo Arrom, Alejandro Herrera, Sergio Verdinelli, Guillermo Caliero, Carlos Madariaga, Daniel Colombres, Luis Cerávolo, Bernardo Baraj, Ramiro Naselo, Luis de la Torre, Roberto Amerisse.

Clásica: Durante los años de perfeccionamiento pianístico con la Prof. Marta Bongiorno (Licence de Concert, París) interpretó en diversas ocasiones ante el público obras de considerable complejidad tales como: “Ma Mere l’Oye”, “Valses Nobles y Sentimentales”, “Le Tombeau de Couperin” de *Maurice Ravel*; “Pour Le Piano” de *Claude Debussy*; “Variaciones Abbe” de *Robert Schuman*; estudios Op.10 N°4 y N°12 de Frederic Chopin. Junto al flautista Fabián Aguiar trabajó la obra “Chant de Linos” del compositor francés *André Jolivet* en 1999 y en el 2001 grabó la obra Introducción y Allegro de Carlos Guastavino con el flautista Fernando Lerman.

ALEJANDRO MANZONI

Pianista y compositor

Nacido en Pergamino, Pcia de Buenos Aires en 1963. Realizó sus estudios de piano con su padre Pedro A. Manzoni y estudió armonía e improvisación de jazz con Edgardo Beilin.

Obtuvo las siguientes distinciones:

Mención Especial “Premio Nacional de Música”, Cultura de la Nación, año 1995; “Distinción en el rubro solista instrumental”

Segunda (1991) y Tercera Bienal de arte joven (1993) Distinción en el rubro Música Popular.

Integró el dúo BI-O junto a Fernando Lerman, editando su primer material “*Música de dos vidas*” en el sello “Confluencia” en 1987.

Integró entre 1997 y 2000 “Bernardo Baraj Quinteto Acústico” con el que graba el disco “Milonga Borgiana” que incluye temas y arreglos de su autoría. Realiza una gira por Brasil (Sao Pablo) y por distintos escenarios del interior del país (Mendoza, Tucumán, Paraná, Rosario, etc.) así como presentaciones en diversas salas de la Capital Federal.

Integra como pianista el cuarteto de jazz de “Ludmila Fernandez” con quienes graba el disco “Ahora es el momento” y realiza presentaciones en numerosos lugares de Buenos Aires y en el interior del país.

Integra el grupo de jazz latino que lidera el bajista y compositor Guido Martínez “*Latinaje*” con quienes graba el disco y video digital *La conversa*.

Acompañó a la cantante venezolana Cecilia Todd en su reciente presentación en Argentina realizando shows en “La Trastienda” y en el teatro general San Martín de la Ciudad de Córdoba.

Es pianista acompañante del “Taller de Danzas” y del “Ballet Contemporáneo” del Teatro Gral. San Martín.

MARIO HERRERIAS

Compositor y pianista

Nacido en la ciudad de Bahía Blanca, Pcia. de Buenos Aires en 1954. Comienza su vida musical en la década del '70 formando parte de agrupaciones “beat”. Posteriormente estudia armonía clásica y guitarra. A partir de esa experiencia se interesa en el estudio del piano clásico y la composición. En 1979 se radica en Buenos Aires estudiando piano con César Grimaldi y Alicia Sciancalépoire y composición con Manolo Juárez y Gerardo Gandini. Como pianista ha ofrecido recitales ejecutando obras del repertorio del siglo XX (Debussy, Prokofiev, Schoenberg y Alban Berg).

Desde comienzos de los '80 sus composiciones fueron ejecutadas en ciclos de la Fundación San Telmo, Ricordi y Teatro San Martín. En 1981 fue premiado en el concurso de composición “Colección numerada” organizado por ATC por su obra “*Sexteto para flauta, clarinete, violoncello, corno y arpa*”.

En 1986 crea el trío *Film* grabando un disco editado en el sello *Melopea*.

En 1993 escribe por encargo del flautista argentino Jorge de la Vega una obra para flauta y orquesta de cuerdas, comenzando una nueva etapa estética en su música en donde predomina el tango. En el '95 forma su grupo con el que edita su trabajo *Camino Infinito* ofreciendo recitales en el ámbito nacional hasta el presente.

El reconocido músico brasileño Hermeto Pascoal, le envió una carta luego de presenciar un recital en el Jazzclub diciéndole: “la Música necesita de ustedes”. En 1997 se estrena en el Salón Dorado del Teatro Colón su obra “*Niebla y Cemento*”.

Un año después la agrupación “Colón ópera concierto” (doble quinteto de vientos) estreno en la sala principal del Teatro Colón se obra “*Tormenta de verano*”. Al año siguiente los solistas Jorge de la Vega, Mariano Rey y Fernando Pérez junto a músicos de la orquesta filarmónica de Buenos Aires dirigidos por el Mo. Guillermo Scarabino ejecutaron por primera vez “*Vara de fuego*” en la sala del Colegio de Escribanos de Buenos Aires. En agosto de 2000 el reconocido músico cubano Paquito D’Rivera, la fagotista Andrea Merenzon y el pianista Fernando Perez ofrecieron “*Niebla y Cemento*” en el hall central del Teatro San Martín y dos años más tarde en el Teatro Colón.

Como arreglador trabajó para Teresa Parodi, Opus Cuatro y el tenor Darío Volonté. En el disco “Colón Ópera Concierto” realizó los arreglos de tres danzas folklóricas argentinas: el Pericón Nacional, el Escondido y el Cuando.

Su obra “*Repique*” para trío de clarinete, fagot y piano fue estrenada por el “Armonía opus trío” en 2004. Escribió a pedido de la fagotista Andrea Merenzon un *Concierto para fagot y orquesta* que estrenará a fines del 2007 con la Orquesta Sinfónica Nacional. En tanto la agrupación “Armonía opus trío” realizó en noviembre de 2006 el estreno de su “*Concierto para tres*” junto a la orquesta del Congreso. Existen seis registros discográficos de su obra “*Niebla y Cemento*”, cuatro editados en nuestro país y dos en EEUU. Uno de ellos corresponde a Paquito D’Rivera con su trío de clarinete, cello y piano para el sello “Chesky Records”. En octubre de 2006 la pianista Natalia González incluyó su obra “*Tango en círculos*” en su repertorio de concierto.

Se desempeña como profesor de armonía clásica, contrapunto y composición en la escuela EMU de la ciudad de La Plata.