

**Universidad Nacional de Cuyo**

**Facultad de Artes y Diseño**

**Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX**

**Seminario: Música de Cámara III**

***Patagonia* de Marcelo Ferreyra**

Profesor: Mario Lavista

Maestrandos: Andrea Hoz

Fernando Lerman

## **Introducción**

Para realizar la monografía correspondiente al Seminario de Música de Cámara III elegimos hacer una entrevista al compositor de la obra interpretada. La misma presenta varias características comunes a otros trabajos de jóvenes compositores latinoamericanos: uso de ritmos folklóricos en forma directa o modificada, la tonalidad conviviendo con el atonalismo, altos requerimientos técnicos para los instrumentistas, connotación nacionalista. Durante el reportaje surgirán ideas que tienen que ver con los recursos y con el espíritu de la obra así como también aspectos de la realidad profesional del músico latinoamericano.

## **Hipótesis**

Desde Alberto Williams en adelante muchos compositores argentinos utilizaron elementos del folklore y la música popular en obras académicas de mayor elaboración. ¿Podría decirse que este es un rasgo que define la identidad en la música?

## **Entrevista con Marcelo Ferreyra**

- **¿Qué relación tiene con el saxofón tanto en música popular como académica?**
- ✓ 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.
- **O sea que en la obra Patagonia buscaste no parecerte a los compositores franceses... una sonoridad no tan aterciopelada...**

✓ El objetivo no era exactamente no imitarlos, pero me pareció que esa faceta del saxofón clásico no estaba explotada en la música académica y es atractiva.

• **¿Tenés varias obras 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.**

✓ No, no hay. Está dedicado a la Bahía de Huntington de Boston donde yo vivía. Por eso pongo mis experiencias. 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... (risas)

• **Es decir que ¿es la música la que remite a determinado país? Esta obra en particular: Patagonia ¿cómo la pensaste? El ritmo hace acordar al malambo pero elegiste 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 trio, 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... contrapunto.**

✓ Si tiene 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 tonos distintos.**

✓ Si, es cierto.

**En Buenos Aires sos conocido como músico popular, pero contanos acerca de tu faceta académica. ¿Cuáles son los compositores que te gustan?**

A mí me gustan mucho Ralph Vaughan Williams, Sir Edward William Elgar, Cedar Walton, bueno los ingleses en general. Me gusta Tchaikovsky, sobre todo su manera de orquestrar y... Haydn, lo tengo muy estudiado.

- **¿Cómo compatibilizás ser compositor de música académica y trabajar cómo músico popular? ¿Cómo lo vivís? Como algo absolutamente normal que le toca a cualquier latinoamericano o como mundos completamente separados.**

✓ Yo lo veo cómo bastante separado, en realidad no es que me sienta mal tocando música popular ni nada de eso, pero siento cómo que soy el bicho raro del lugar, porque estoy en grupos de trabajo donde nadie habla de obras clásicas, nadie escucha obras de orquesta ni nada, cómo una cosa medio cerrada ¿no? están los que tocan jazz, en donde lo único que existe es el jazz, después están los que tocan salsa y lo único que existe es la salsa. Son cerrados en su manera musical de pensar.

- **¿Entonces vos preferís que tu mundo académico vaya por un lado aparte?**

✓ No es que lo prefiera. Se da así. Volviendo a los compositores que me gustan: Bernard Herrman, Max Steiner, ellos desarrollaron un estilo orquestal con sonido grande. Creo que muchos tendrían que analizar más a esos compositores. Muchas veces veo obras de compositores argentinos que están muy bien escritas... pero a veces falla la orquestación. Se puede aprender mucho de los músicos de esa época, el húngaro Miclos Rosza utiliza las técnicas contemporáneas del siglo XX, las aplicaban en el cine pero digamos que descubrieron cómo hacerlas sonar lo más posible.

- **Vos crees en la hibridación del mundo académico y el mundo popular, en el caso de esta obra en particular, o en el caso de compositores como Ginastera que utiliza ritmos argentinos en alguna de sus obras. ¿Eso te parece legítimo, te parece factible, te interesa?**

✓ Si me parece bien. Los ritmos populares aparecen en obras de Mozart y Haydn. En esa época también se empleaban los ritmos populares.

- **¿A vos te gusta definirte como compositor académico?**
- ✓ Si. Yo creo que hay usar ritmos folklóricos cuándo se necesitan, 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.
  
- **Como buen trombonista habrás tenido que tocar música cubana y salsa ?**
- ✓ Claro, aparte yo viví en Venezuela y Aruba dos años y también estuve en Boston con los irlandeses, de esa manera fui absorbiendo todas esas músicas. Entonces a veces siento que las tengo que poner, me sale.
  
- **Parte tuya, ¿no?**
- ✓ Si no es cómo hacer una autocensura, esta música no hay que ponerla, esta sí...
  
- **¿Cómo te sentís con respecto a las tendencias más vanguardistas, serialismos, postserialismos, la música electrónica, electroacústica...**
- Yo siento que la música procesada electrónica no tiene que ver conmigo. Yo siempre busco al intérprete, que cambia en cada concierto. La electrónica es siempre igual.
  
- **Eso con respecto a la electrónica pero digamos ¿Con los lenguajes más vanguardistas? Es decir, el ambiente más académico, no tenés relación o no te interesa tener más relación ?**
- ✓ No. Hice trabajos con Santiago Santero que está metido con ese estilo aleatorio. En verdad ese estilo de música si me gusta, me agrada, yo en realidad escribo con tantas notas porque soy un poco obsesivo de que no cambie demasiado la obra en diferentes conciertos. Pero hay algunas obras muy buenas que son -de pronto- aleatorias que no es que me desagraden ni las rechace.
  
- **Con respecto a la respuesta del público en tus obras. Me contaba María Noel Luzardo que cuándo hizo su gira por EEUU muchos saxofonistas le pedían tus obras. Ella sentía que eran obras que gustaban mucho.**

✓ Si. Inclusive me llegaron correos electrónicos pidiéndomelas y se las mandé a unos cuantos.

• **Vos sentís que esa vuelta puede pasar con cualquier música o el hecho puntual de haber utilizado ese malambo en 5/8 y esas ideas resultaron atractivas para estos públicos.**

✓ No. Lo que resultó atractivo... Digamos... yo estudié mucho a Hindemith, lo de las armonías por tensiones, cómo lograr que un acorde suene más grande sin importar que acorde es, ni que notas son y noté que en las obras que son así concisas sobre todo en el final al público le gusta. Pero aparte yo tengo muy en cuenta la forma, la forma de un tema si aparece de vuelta, si no, juego un poco con el espectador ¿no? con lo que piensa. Inclusive hace poco en Ecuador me tocaron una Obertura que dura unos diez minutos, la cual fue dirigida por Manfredini. El director me criticó algunas cosas porque decía que el final es igual que el principio (estilo clásico) y yo le decía que el que la va a escuchar no la escuchó nunca y no le alcanza con oír el tema una vez sola, es un poco lo que pasaba en la época clásica.

✓

✓ **¿Tenés idea de escribir más música para saxo en particular?**

Si, tenía ganas de escribir algo más para saxo, todavía no sé que.

• **En principio están estas tres obras.**

✓ Están estas tres. La de saxo tenor... me gustó la idea porque todos los conciertos son para saxo alto y pareciera que para la gente que no escucha música popular creen que es el único saxo que existe, pero el tenor también tiene sonidos diferentes y por eso lo hice, me atrajo la idea de lograr mostrar un registro más grave, más difícil de hacerlo sonar. Hay que cuidar mucho que la orquesta no lo tape y todo ese tipo de cosas.

• **Ahora hablemos de Patagonia en particular, la interacción entre el piano y el saxo.**

✓ Yo traté de que el piano tenga protagonismo, de que no sea un simple acompañamiento. Sino que los dos instrumentos interactúen. Siempre pensando en el saxo como solista pero llevando al otro al máximo nivel.

- **El dodecafonismo ¿dónde aparece en particular? Digamos lo que se escucha justamente en el movimiento lento suena medio como a serie ¿no? Especialmente la parte del piano.**

✓ Si. El movimiento lento en realidad son espejos de acordes, si no me equivoco de séptimas, que como se van abriendo da ocho notas.

- **¿Espejos en que sentido?**

✓ Un acorde refleja en el otro, por ejemplo medio tono más arriba y medio tono para abajo con el **do** como centro, lo que pasa es que están disueltas, con las notas todas juntas, no las puse así que estén separadas.

#### **No me dijiste por qué se llama Patagonia.**

✓ En realidad se llama Patagonia porque a María Noel le gustaba el nombre y me encargó que le hiciera una obra que se llamara así. Lo primero fue el nombre y después traté de ver que Patagonia, el Malambo, la Argentina, por ahí va.

#### **No tiene un cambio de tempo no?, en el 6/8 corchea es igual corchea ?**

- Si, sin cambio de tempo son melodías sacadas de zamba, pero igual se siente que el ritmo es constante. Después se relaja la tensión armónica. Ahí justo hay politonalidad. Traté de hacerlo politonal pero que sonara a que no lo es, buscándole los intervalos y si uno no presta mucha atención suena a zamba estándar. Conviven las tonalidades pero no de una manera tirante. No es necesario que el politonalismo sea duro.

#### **Conclusiones**

Sobrevuelan la entrevista la música popular como recurso laboral para el músico latinoamericano y por otro lado como recurso compositivo asociado a la “nacionalidad”.

Durante el seminario, luego de tocar un quinteto de vientos –o de alientos , como el compositor prefiere- de Mario Lavista, el clarinetista contó que se imaginaba a los mayas y los aztecas en una danza ritual. Y, curiosamente, el compositor mexicano contó que se inspiró en la música de salón casi incidental del período clásico.

El material folklórico es un recurso más para los compositores. Si se lo utiliza, la sonoridad de la obra puede resultar más evidente, pero no necesariamente es un rasgo de identidad del compositor.

Para terminar este trabajo y seguir pensando en el tema vienen al caso estos párrafos extraídos del artículo “El escritor argentino y la tradición” de Jorge Luis Borges:

“Quiero formular y justificar algunas proposiciones escépticas sobre el problema del escritor argentino y la tradición. El escepticismo no se refiere a la dificultad o imposibilidad de resolverlo, sino a la existencia misma del problema. Creo que nos enfrenta un tema retórico apto para desarrollos patéticos; más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un pseudoproblema.

Antes de examinarlo, quiero considerar los planteos y soluciones más corrientes. Voy a empezar por una solución que se ha hecho casi instintiva, que se presenta sin colaboración de razonamientos; me refiero a la solución que dice que la tradición literaria argentina ya existe en la poesía gauchesca.

...

Ha sido propuesta por Lugones en *El payador*; ahí se lee que los argentinos poseemos un poema clásico, el *Martín Fierro*, y que ese poema debe ser para nosotros lo que los poemas homéricos fueron para los griegos.

...

La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan que libro es más argentino, el *Martín Fierro* de Hernández o los sonetos que integran el libro *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no están el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

... creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubieran dicho que como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés.



...

¿Cuál es la tradición argentina? Yo creo que podemos contestar fácilmente y que no hay un problema grave en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es Europa, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación de Europa.

....

Esto no quiere decir que todos los experimentos argentinos sean igualmente felices; creo que este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una forma contemporánea, y fugaz, del eterno problema del determinismo.

....

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos, también, buenos o tolerables escritores.

Andrea Hoz / Fernando Lerman, Diciembre de 2004