

LS 1
RADIO MUNICIPAL



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
SECRETARIA DE CULTURA Y ACCION SOCIAL

JORGE ZULUETA

PIANO



SECRETARIA DE CULTURA Y ACCION SOCIAL MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

JULIAN AGUIRRE	LADO A:
JULIAN AGUIRRE	Huella Op. 49
JULIAN AGUIRRE	Aires Nacionales Argentinos
	Tristes N° 3 y 4
LOPEZ BUCHARDO	Gato
LOPEZ BUCHARDO	Nocturno (1934)
LOPEZ BUCHARDO	Bailecito (1924)
LOPEZ BUCHARDO	Campera (al estilo popular) (1920)
	LADO B:
JOSE MARIA CASTRO	Sonata (1931)
	1 Preludio
	2 Arietta con Variazioni
	3 Finale
JUAN CARLOS PAZ	3ª Sonatina Op. 25 (1933)
	1 Allegro moderato
	2 Andante sin expresión
	3 Allegro moderato
RODOLFO ARIZAGA	Variaciones Breves Op. 25 (1960)
	sobre un tema de Paul Hindemith
	piano - JORGE ZULUETA

Al iniciarse el año 1910, el incipiente movimiento artístico de Buenos Aires comenzaba a ser perturbado por una acción de fuerzas en constante reelaboración, cuyos contrastes provocara la gestación de dos corrientes estéticas significativas: nacionalista y universalista. La primera, consecuente con las estructuras que unificaban los elementos folklóricos basados en los tradicionales procedimientos de composición europeos, se caracterizaba por el empleo de ritmos y melodías populares. Pulsados por estos acontecimientos se desarrollaron los dos creadores de mayor trascendencia, dentro de esta tendencia musical: Julián Aguirre y Carlos López Buchardo.

El esporádico pero decisivo paso por el Conservatorio Real de Madrid constituyó para Julián Aguirre su primer contacto con el llamado arte nacionalista, propagado por Isaac Albéniz y Felipe Pedrell. Allí tiene oportunidad de absorber un material manifestado en un momento esencialmente crítico, dentro de la revolución sonora de Occidente.

Estudia armonía y composición. Un tipo de armonía y composición muy accesible y realista. Alejado de las abstracciones wagnerianas que comenzaban a llegar a España, asimila un repertorio eminentemente ortodoxo que su maestro Emilio Arrieta, el conocido autor de "Marina", le otorgara con sabiduría e independencia.

Así regresa a su patria, maduro de tradición multiseccular, generado por una depurada técnica y purificado de teorías exóticas e internacionalistas. Buenos Aires vive la aparición de dos figuras literarias: José Hernández y Estanislao del Campo, preocupados por el florecimiento de la poesía lírica y épica argentina. Inauguraban el período, revitalizando una sensibilidad cuyas cadencias respiraban los sentimentales ambientes porteños. Delineando ya desde entonces, un sentir que llegaríamos a calificar como "criollo".

Julián Aguirre ingresa en este panorama aportando su refinado estilo. Gestando pequeños trozos musicales sin arrebatos ni efectismos. Podemos percibir en sus trabajos, muy especialmente, esa combinación de un orden formal absolutamente clásico y el intrínseco romanticismo bonaerense. Su producción, desde un punto de vista formal y técnico, no sufre ninguna metamorfosis. Ninguna transformación estética o estilística. No ofrece períodos de ascensión. Es un arte estático en su sentir y en su técnica.

La obra para piano de Julián Aguirre no es numerosa. La misma es digna representante de un arte que podríamos calificar

como exponente de esa poemática ya mencionada denominada un poco subjetivamente "criolla". Un arte independiente de toda presión ideológica. Lo apreciamos en las composiciones que integran esta placa: Huella, Triste N° 3 y 4 y Gato, escritas a partir de 1900 y editadas por el autor sin un orden cronológico.

Carlos López Buchardo por su parte, fué un creador que se sirvió más objetivamente del caudal popular. Lo concretó al gestar una serie de composiciones basadas en un proceso riguroso y consecuente del material folklórico. Quizás resulte obvio aclarar que la tendencia de que hablamos guarda relación con la elaborada proximidad de los elementos que el folklore brinda al compositor. Y el camino que López Buchardo intenta no cuestionaba la imitación o copia directa de los modelos populares, sino la minuciosa exploración de su esencia. El mismo López Buchardo lo confirma cuando dice: "He buscado mi inspiración en el folklore, sin ser propiamente un folklorista. La mayoría, cuando se sirve de los temas populares, los traslada textualmente, armonizándolos o combinándolos. Yo no he querido hacer eso. En mis canciones populares, he buscado en el folklore el sentimiento, el carácter, la esencia motívica nuestra, para crear luego melodías personales, desarrolladas también de acuerdo a mi estilo".

En 1934, Carlos López Buchardo escribe sus "Comentarios Musicales" para la versión homónima de Romeo y Julieta, de William Shakespeare. Del primero de los cuatro números que la integran, titulado Nocturno, escritos para conjunto instrumental, se ha realizado la presente transcripción para piano. También la última de las "Seis Canciones Argentinas al estilo popular", titulada Jueña, ha servido de material original de su conocido "Bailecito", pieza para piano cuyo comienzo en base al ritmo mencionado, el autor le acopla un elemento melódico y una estructura armónica elegante y fluida, dentro de una gran economía de medios.

El poema sinfónico "Escenas Argentinas" fué estrenado el 18 de septiembre de 1920 en el Teatro Coliseo, con la dirección de Félix Weingartner. El primero de los tres números que las componen titulado "Campera", se halla estructurado en base a un ritmo cadencioso unido a un aire de "Triste", al estilo popular pampeano. Según el autor: "una poética evocación de las alegrías de las fiestas camperas y de los dolores pasados, que dispersó a los habitantes de un rancho transformado en "taper" por la desolación y el hado adverso".

La segunda de las corrientes mencionadas, universalista, respondía a orientaciones sugeridas por los imperativos extra nacionales de la época. Tal como fueron aportados por el nuevo siglo y escapando a las limitaciones geográficas. Dentro de esta disposición, José María Castro cultivó su lenguaje sonoro muy auténticamente, aunque alejado de cánones vanguardistas. Dicha expresión lo encaminó hacia una tendencia armónica condensada, casi rigurosa y a participar de una actitud neo-clásica, en la cual se agrupaba en ese entonces como integrante del Grupo Renovación, el compositor Juan Carlos Paz.

Su material creativo se servía además, de ciertas estructuras politónicas que guardaban más relación con la línea propagada en ese período por Igor Strawinsky, que con la de algunos componentes del Grupo de "Los Seis".

La Sonata para Piano es un fiel exponente de este período, cuya gravitación dentro de la producción musical de la década de 1930, constituye un aporte valioso y objetivo. De sus tres movimientos se desprenden ideas musicales transparentes, cuyas características están dadas por una ininterrumpida línea de figuraciones, de igual valor de duración y por una estática indicación de los movimientos, que se mantienen sin modificaciones desde el comienzo hasta el final. Esta observación agógica se ve complementada ex profeso por una dinámica despojada de color, que otorga a la obra su particular sentido de expresión.

En la misma década, Juan Carlos Paz escribe sus 3 Sonatinas. La primera para flauta y clarinete (1931). La segunda para clarinete y piano (1932) y la registrada en esta grabación, originalmente escrita para oboe y fagot (1933), transcrita con posterioridad en esta versión para piano.

En oposición al estatismo dinámico de la Sonata de José María Castro, Paz subraya no sólo cada frase, tema o inciso sino cada nota con una dinámica y una acentuación-articulación rigurosa-

mente detallada. Esta sucesión de ideas musicales se ve delimitada por continuos cambios de compases que otorgan a la pieza una estructura sonora angulosa.

Es perceptible a través del particular tratamiento del piano, el pensamiento original del autor al escribirla para los instrumentos mencionados. Lo apreciamos en la ausencia total de una escritura vertical, ningún acorde en toda la obra, y en un rasgo melódico que fluctúa entre dos líneas paralelas.

Resulta importante destacar la atracción ejercida por el neoclasicismo sobre compositores pertenecientes a distintos períodos, y las posibilidades que la misma canalizara en sus respectivas evoluciones.

Treinta años más tarde, Rodolfo Arizaga aporta, a su variada producción que incluye: trabajos sinfónicos, música de cámara, una ópera, música instrumental, vocal y para películas, sus Variaciones op. 25. El tema fué extraído de la Tercera sonata para piano de Paul Hindemith.

La idea original es conducida a través de 13 variaciones de distintos ámbitos sonoros: expresivo, misterioso, simple, alegre, dados por un brillante juego armónico politonal.

Las Variaciones 7, 8 y 9 presentan tres interesantes tratamientos contrapuntísticos: cánon a la octava, cánon a la décima y un "cancrizans" (sistema espejo) cuyas octavas primera y última convergen paulatinamente hasta la mitad del compás 9.

La escritura de esta composición revela el eficaz empleo de los recursos del instrumento, que en ningún momento sobrepasa una línea de mesura, apuntalada en un agudo pensamiento musical.

Texto: JACOBO ROMANO

JORGE ZULUETA

Ganador por unanimidad del primer Kranichstainer en el Concurso Internacional de Música Moderna de la ciudad de Darmstadt (Alemania) en 1956, Jorge Zulueta ha desarrollado desde entonces una labor de sorprendentes méritos. Intérprete destacado de la música nueva, ha difundido las obras más representativas de nuestra época en los principales centros artísticos europeos y americanos.

Participó en los Festivales Internacionales de Madrid, Colonia, Frankfurt, Darmstadt, Berlín y Washington, ofreciendo los estrenos de los conciertos para piano y orquesta de Dietrich Schoenbach, André Casanova, Juan Carlos Paz, Mauricio Kagel, Hans Werner Henze.

En 1961 invitado por el Servicio Cultural de los Estados Unidos, ofreció una tournée en Alemania, dando a conocer numerosas obras de compositores argentinos y norteamericanos.

Jorge Zulueta ha grabado varios discos dedicados a autores contemporáneos, entre los que merecen destacarse la obra completa para piano de Arnold Schoenberg y de Claude Debussy (con los auspicios del Instituto Di Tella). También composiciones de Alberto Ginastera, Astor Piazzolla, Mauricio Kagel, Juan Carlos Paz, Rodolfo Arizaga, Francisco Kreopfl, Mariano Etkin, Juan José Castro.

Anualmente realiza giras por Europa y América. Numerosas presentaciones en Argentina y el extranjero han sido organizadas por el Servicio Cultural de los Estados Unidos y de Alemania.

Dibujo tapa: IDEAL SANCHEZ
Esta colección discográfica cuenta con el asesoramiento de JACOBO ROMANO y CARLOS O. GARDE.



MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

SECRETARIA DE CULTURA

LSI RADIO MUNICIPAL

SIDE 1

JULIAN AGUIRRE:

- 1.— Huella, Op. 49
- 2.— National Argentine Airs:
Tristes nros. 3 & 4
- 3.— Gato

CARLOS LOPEZ BUCHARDO:

- 4.— Nocturno (1934)
- 5.— Bailecito (1924)
- 6.— Campera in Popular Style (1920)

SIDE 2

JOSE MARIA CASTRO:

- 1.— Piano Sonata (1931)
 - a) Prelude
 - b) Arietta con variazioni
 - c) Finale

JUAN CARLOS PAZ:

- 2.— Piano Sonatina, Op. 25 (1933)
 - a) Allegro moderato
 - b) Andante senza esprezione
 - c) Allegro moderato

RODOLFO ARIZAGA:

- 3.— Brief Variations, Op 25 "on a theme by Hindemith"
(1960)

JORGE ZULUETA (Piano)

At the beginning of 1910, the birth of Buenos Aires artistical movement began to be troubled by an action of powers in constant renewal, the differences of which provoked the gestation of two significant aesthetic currents: nationalism and universalism. The former, consequent with the structures that unified folkloric elements based on traditional proceedings of European composition, was characterized by popular rhythms and melodies. Influenced by these events, Julián Aguirre and Carlos López Buchardo, two of the most trascendental creators, arose in this musical tendency.

The Royal Conservatoire of Madrid gave Julián Aguirre the opportunity, though in a sporadic but decisive way, of getting in touch for the first time with the so called nationalism in art, spread by Isaac Albéniz and Felipe Pedrell. There, he could assimilate a material appeared in an essentially critical moment of occidental sound revolution.

He studied harmony and composition. A very realistic and accesible kind of harmony, far removed from Wagnerian abstraction which had begun to reach Spain; he assimilated an eminently orthodox repertoire transferred into him (in a wise as well as independent way) by his teacher Emilio Arrieta, the well-known author of *Marina*. Then, he came back home imbued with multiseular tradition, purified technique and not subject to any internationalist and exotic theories. Buenos Aires contemplated the appearance of two literary figures: Jose Hernández and Estanislao del Campo, both engaged in the flourishing of Argentine lyric and epic poetry. Thus, they opened the period, reviving a sensivity whose cadences were enjoyed by the sentimental inhabitants of our country, and since then, outling a feeling that later on was going to be qualified as "creole".

Julián Aguirre entered this scene, bringing his refined style, producing short musical pieces, without ruptures or sensationalism. As to his music, we can specially notice that combination of an absolutely classical formal order and the intrinsic romanticism of off-Buenos Aires. His production, from a formal and technical point of view, did not suffer any metamorphosis, neither aesthetic nor stilistic transformation. It has no ascent periods. It is a static art, whether in its expression or technique.

Julián Aguirre's piano works are not numerous. But they stand with dignity looking for an art we can classify as an exponent of that poetry already mentioned, a little subjectively, as "creole". It is an art not determined by any ideological pressure. We appreciate it in the compositions which integrate this record: **Huella**, **Tristes N° 3 y 4**, and **Gato**, written from 1900 on, with no chronological order.

Carlos López Buchardo, in his turn, was a creator who employed, more objectively, popular elements. He defined it by creating a series of musical works based on rigorous and consequent processes of folkloric material. It may be obvious to explain that this tendency is connected with the elaborated proximity of the elements offered by folklore to the composer. Then, López Buchardo tried a path, not caring about imitations or direct copy of popular patterns, but exploring throughout their essence. He himself asserted it by

saying: "I have looked for inspiration in folklore. Yet, I am not a true folklorist. Most of them, when employing popular subjects, translates them textually, either harmonizing or combining them. I have not wanted to do that. I have looked for sentiment in folklore, a character, and the essence of its subject. Then I create melodies of my own. Afterwards, it became my proper style". In 1934, Carlos López Buchardo wrote his "Musical Commentaries" for the homonymic version of Shakespeare's **Romeo and Juliet**. The present transcription for piano has been made from the first of the four numbers which integrate it, entitled **Nocturno** and written for an instrumental group. Also, the latter of the **Six Argentine Songs in Popular Style**, entitled **Jujeña**, has been the original material of his well-known **Bailecito**, a piano work, the beginning of which is based on the mentioned rhythm. The author added in it a melodic element and a stylish, fluid and harmonic structure of a measured musical expression. The first performance of the symphonic poem **Argentine Scenes** was on September 18th, 1920, at Coliseo Theatre, conducted by Félix Weingartner. The first of the three numbers called **Campera**, is structured on a base of a rhythmical movement, harmonized to an air of **Triste**, after the popular style from the Pampas. As the author said, it is... "A poetic evocation of joys of country celebrations and of past sorrows that dispersed the inhabitants of a rancho turned into a "tapera" by desolation and adverse fortune". The second of the mentioned currents, the universalist, was the result of orientations suggested by extranational imperatives of that time, such as they were brought by the new century and not subject to geographical borders.

In this atmosphere, José María Castro cultivated his sonorous language very authentically, although not subject to vanguardist canons. Said expression led him towards a condensed harmonic tendency, almost austere, and to the participation of a neoclassic attitude, to which Juan Carlos Paz joined at the time, as a representative member of Renovation Group.

His creative material, also used certain polytonal structures more connected with the line spread by Igor Strawinsky rather than with that of some members of The Group of Six.

The **Piano Sonata** is a true exponent of this period, the gravitation of which in the musical production of 1930 decade, constituted a worthy and objective creation. Ideas of musical transparence come out from its three movements, the characteristics of which are determined by an uninterrupted figurations line of equal duration value and by a static indication of movements which continue unmodified from beginning to end. This observation is completed, on purpose, by colourless dynamics that gives the play, its particular expressive sense.

In this same decade, Juan Carlos Paz wrote his **3 Sonatinas**. The first one for flute and clarinet (1931). The second for clarinet and piano (1932) and the one registered on this record, originally written for oboe and bassoon (1933) and transcribed subsequently in this version for **piano**. As opposed to the dynamic statism of José María Castro's sonata. Paz stressed not only every phrase, subject or cut, but each note with a dynamic and an accurately detailed accentuation. This

succession of musical ideas is limited by continuous changes that give the play a sharp sonorous structure.

The author's original thought on writing for the mentioned instruments is perceivable by his particular renderings. We see it through the total absence of a vertical writing, not one chord in the whole work, and in the melodic expression fluctuating between two parallel lines.

It is important to stress how composers belonging to different periods are appealed by neoclassicism, and at the same time the possibilities of their respective evolutions.

Rodolfo Arizaga, thirty years later, brought to his varied production (which includes symphonic works; chamber music; one opera; vocal, instrumental and film music) this **Variaciones op. 25**. The subject was taken from the **Third Piano Sonata** of Paul Hindemith. The original idea is conveyed through 13 variations of different sonorities: expressive, mysterious, simple, lively, produced by a bright polytonal harmonic movement.

The Variations 7, 8 and 9, show three interesting contrapuntistic aspects: canon at the octave, canon at the tenth and a "cancrizans" (mirror system), the former and latter octaves gradually converging in the middle of the ninth bar.

The writing of this composition reveals the effective use of instrument that never exceeds a moderate line, based on an acute musical thought.

JACOBO ROMANO

Archivo de Biblioteca UNTREF
Fondo/Selección **ARIZAGA**
Caja/cajón No. **ESTANTE**
...da...?
Inventario No. **000790**