




  
**CONCIERTO DEL  
BICENTENARIO**

**200 AÑOS DE  
MÚSICA ARGENTINA**

  
**ORQUESTA SINFÓNICA  
DE SALTA**

*Luis Gorelik, director*

...

*Tatiana Samouil (Violín)*

*Eduardo Isaac (Guitarra)*



## CONCIERTO DEL BICENTENARIO - 200 AÑOS DE MÚSICA ARGENTINA

### CD 1

#### 1- *Gilardo Gilardi (1889-1963)*

Gaucha (con botas nuevas)  
Humorada sinfónica. 9:23

#### 2-7 *Eduardo Falú (1923)*

Suite argentina para guitarra, cuerdas, corno y clave.  
(Orquestación de Oscar Cardozo Ocampo). 21:57

I. Carnavalito 2:48  
II. Misachico 3:24  
III. Bailecito 2:25  
IV. Zamba 3:06  
V. Estilo 5:36  
VI. Malambo 4:38

Guitarra: Eduardo Isaac  
Corno: Elenko Tabakov  
Clave: Javier Anderlini

#### 8-19 *Alberto Ginastera (1916-1983)*

Variaciones concertantes  
Para orquesta de cámara 24:13

I. Tema per Violoncello ed Arpa 2:13  
II. Interludio per Corde 1:40  
III. Variazione giocosa per Flauto 1:06  
IV. Variazione in modo de Scherzo per Clarinetto 2:23  
V. Variazione drammatica per Viola 3:47  
VI. Variazione canonica per Oboe e Fagotto 2:14  
VII. Variazione ritmica per trombe e trombone 0:38  
VIII. Variazione in modo di Moto perpetuo per Violino 1:21  
IX. Variazione pastorale per Corno 2:11  
X. Interludio per Fiati 1:24  
XI. Ripresa dal Tema per Contrabasso 1:46  
XII. Variazione finale in modo di Rondo per Orchestra 3:30

20-22 *Virtù Maragno (1928-2004)*  
Amo 20:04

I. Espejismos 4:30  
II. Resonancias 6:31  
III. Irafonía 9:03

### CD 2

#### 1-3 *Luis Gianneo (1897-1968)*

Concierto Aymará, para violín y orquesta 31:37

I. Sostenuto - Un poco Solenne 14:57  
II. Lento e nostálgico 7:35  
III. Non troppo vivo 9:05

Violín: Tatiana Samouil.

#### 4- *Juan José Castro (1895-1968)*

El llanto de las sierras.  
En recuerdo de Manuel de Falla, muerto en las Sierras de Córdoba 8:22

5- *Luis Gianneo (1897-1968)*  
Obertura para una comedia infantil (1962) 5:46

#### 6-8 *Carlos López Buchardo (1881-1948)*

Escenas argentinas.  
Poema sinfónico 16:46

I. Campera. (a Miguel Cané) 3:59  
II. El arroyo 8:00  
III. Día de Fiesta 2:47

#### 9-18 *Gerardo Gandini (1936)*

Variaciones para orquesta (1962) 12:47

I. Variación I 1:22  
II. Variación II 0:52  
III. Variación III 1:38  
IV. Variación IV 0:55  
V. Variación V 0:46  
VI. Variación VI 0:47  
VII. Variación VII 1:18  
VIII. Variación VIII 0:24  
IX. Variación IX 1:24  
X. Epílogo 3:21

ORQUESTA SINFÓNICA DE SALTA  
*Luis Gorelik, director*



*Eduardo Isaac*  
Solista (Guitarra)



*Luis Gorelik*  
Director



*Tatiana Samouil*  
Solista (Violín)

## 200 AÑOS DE MÚSICA ARGENTINA

### Las caras del nacionalismo

Los nacionalismos musicales, entre ellos especialmente el argentino, tienden a confundir la propiedad territorial con la poética, la ideología con la identidad. Allí donde la centralidad son las tradiciones austro-germana, italiana y francesa, los nacionalismos musicales son un fenómeno de la periferia. Sin embargo, la recuperación de las culturas populares vernáculas, núcleo de los nacionalismos artísticos, vino del centro: en Alemania se realizaron las primeras recopilaciones de poesía popular (la más notable fue *Des Knaben Wunderhorn*, la colección de poemas reunidos, y en parte inventados, por Achim von Arnim y Clemens Brentano a la que Gustav Mahler recurriría mucho después para su ciclo de canciones) y se diseñó el programa de la poesía popular.

Hubo una refiguración en los escritores del *Sturm und Drang*, el movimiento alemán que anticipó el romanticismo. La legitimación que Johann Gottfried Herder hizo hacia fines del siglo XVIII de la poesía y la canción popular (*Volkslied*) allanó el camino para la irrupción de los nacionalismos. Pero

el interés posterior de Béla Bartók por la música campesina húngara apuntaba a encontrar un antídoto contra un romanticismo, el del siglo XIX, que a fuerza de desbordes se había vuelto exangüe. “Con un alto grado de primitivismo, pero nunca de simpleza –anotaba–, la música campesina forma el punto de partida ideal para un renacimiento musical y es el mejor maestro del compositor.” En ese pasaje, Bartók le atribuye al nacionalismo el uso restringido del trabajo con materiales de origen folklórico, pero la alusión al “renacimiento” tiene un doble filo: como antes con la literatura, la revisión, y en ocasiones el descubrimiento, del pasado nacional puede ser asimismo una crítica indirecta del presente. En una aguda e insidiosa nota al pie de su *Filosofía de la nueva música*, el filósofo Theodor W. Adorno encontraba en la música del Este europeo esa crítica latente que la acercaba a la contemporánea Escuela de Viena: “Se ha de pensar en el arte extraterritorial, pero grandioso en su consecuencia, de Janacek y también en mucho de Bartók, que, por supuesto, pese a toda la inclina-

ción folklorista, se ha contado entre la música artística europea más progresista. [...] La música verdaderamente extraterritorial tiene una fuerza de distanciamiento que la asimila a la vanguardia y no a la reacción nacionalista”. La ardua definición de “lo nacional” suele perfilar ese doble rostro.

En el Río de la Plata, las ideas románticas alemanas se difundieron gracias a *De la Alemania*, la inteligente vulgata que escribió en francés Madame de Staël. Es posible que la primera formulación de la pretensión prerromántica de Herder se encuentre en el poeta Esteban Echeverría y pertenezca, en un horizonte más general, al ideario de la Generación de 1837, proclive a imaginar inflexiones locales a las tendencias modernizadoras de Europa. Echeverría dedicó dos textos a la canción: el prospecto “Proyecto de una colección de canciones nacionales” y el artículo “La canción”. El primero es una suerte de programa futuro para el desarrollo de un coleccionismo de melodías populares, a la manera de Thomas Moore y George Thomson, empresa para la cual el autor contaba con la complicidad del

compositor Juan Pedro Esnaola. El segundo, en cambio, apunta sin rodeos a la enunciación de una estética nacional:

Tiempo hace que el autor de las *Canciones* cuya publicación emprendemos concibió el proyecto de escribir unas melodías argentinas [...] Pero como para que su obra fuese realmente nacional y correspondiese al título, era menester que existiesen tonadas indígenas, a cuya medida y carácter se hermanase el ritmo de los versos, entró a indagar primero el carácter de las muchas que con general aplauso entre nosotros se cantan y halló que todas ellas eran extranjeras, adaptadas o mal hechas copias de arias y romances franceses o italianos, y no el sencillo fruto de nuestro sentido músico [...] Hubo entonces que renunciar a su intento, siendo necesario crear a un tiempo la poesía y la música.

No deberían pasarse por alto las intenciones últimas de Echeverría: ante la ausencia completa de composiciones que hagan justicia a la tierra en la que habita, propone,

sin más, la creación de una música nacional a través de la intersección entre la tradición europea y la poesía popular argentina; es decir, la aclimatación del campo a la comodidad del salón. A menos que se crea que las aguas del Rin son más prestigiosas que las del Río de la Plata, nada puede reprochársele a semejante programa. Pasarían sin embargo algunos años hasta que otro escritor justificara teóricamente la aparición de un emblema nacional imaginario. En su libro *El payador* (1916), Leopoldo Lugones inició la canonización del gaucho, el “héroe y civilizador de la Pampa”, ese “mar de hierba”. Lo que antes resultaba desdeñable parecía volverse ahora imprescindible para una mitología nacional. Su condición servicial convertía al gaucho en una fuerza aprovechable para las faenas rurales y para la construcción de una música imaginariamente nacional. Frente a la modernización, se inventaban signos de un pasado preindustrial, bucólico, campero.

De algún modo, el vínculo que el artista mantiene con esa invención coincide con los tres atributos que la musicóloga Melanie

Plesch había detectado en el nacionalismo musical argentino: uso, nostalgia y distanciamiento. La nostalgia y el distanciamiento son en realidad inseparables: la nostalgia es consecuencia de la distancia, pero si no hubiera distancia y nostalgia sería imposible el uso, en la medida en que la condición de la utilidad era justamente lo distante. El *pathos* melancólico (ese “fondo contradictorio y romántico” que definía para Lugones al gaucho) estaba ya en “El rancho abandonado”, de Alberto Williams, esta evocación idiosincrásica de la huella (cuarta pieza de *En la sierra*, op. 32) escrita hacia 1890 que suele tomarse, un poco arbitrariamente aunque no sin alguna justificación, como acta de nacimiento del nacionalismo musical argentino. Ese *pathos* persiste velado incluso en una pieza festiva como la humorada sinfónica *Gaucho (con botas nuevas)* (1938) de Gilardo Gilardi.

“No hagan transcripciones de los cantos y danzas, inspírense en ellos; no reproduzcan la flor, aspiren su perfume”, recomendaba Williams. Parte de las piezas de este disco, panorama de la música para orquesta escrita

en Argentina, se rigen por tal programa. La frase de Williams encuentra un eco, un relente, en cierta declaración de Carlos López Buchardo de 1937 a propósito de sus canciones de cámara: “He buscado mi inspiración en el folklore, pero sin ser propiamente un folklorista. La mayoría, cuando toma los temas populares, los traslada tal cual, armonizándolos o combinándolos. Yo no he querido hacer esto [...] He buscado en el folklore el sentimiento, el carácter, la esencia melódica”. Es ese esencialismo telúrico, cercano al documento, el que moldea su poema sinfónico *Escenas argentinas* (1922). Podría ser interesante confrontar esa preceptiva orientada a que aquello propiamente folklórico no parezca nunca, se diría, venido de afuera, con la *Suite Argentina para guitarra y cuerdas* de Eduardo Falú, en la que la relación entre el instrumento solista y la orquesta tiende a ser mimética; como si la orquesta no pudiera mantener sino una relación subordinada e imitativa con la guitarra, marca del origen popular. Inversamente, las *Variaciones concertantes op. 23* de Alberto Ginastera constituyen una

de las síntesis más logradas entre lo telúrico y las técnicas europeas avanzadas de la década de 1950, pero aun con sus contrastes expresivos persiste a veces (por ejemplo en las variaciones IV y VII) el pulso del malambo.

La cultura de masas desencantó la relación adánica que podía mantenerse con los materiales populares. Aparecieron además otras fuerzas en el paisaje musical argentino; entre ellos Juan Carlos Paz, su difusión de la Escuela de Viena, la estricta condena de cualquier tipo de nacionalismo. En línea con las ideas de Jorge Luis Borges en la literatura, Paz parecía decir que el cosmopolita urbano e ilustrado no era menos argentino que el gaucho silvestre. Si el telurismo nos parece ahora particularmente lejano acaso sea entre otras causas porque la cultura rioplatense ya no puede pensarse a sí misma como periférica.

Parte, como Paz, de la generación de 1890, Juan José Castro integra una de las líneas posibles de la modernización. *El llanto de las sierras* (1946) fue escrito “en recuerdo de Manuel de Falla, muerto en las Sierras de Córdoba” y, en rigor, debería escuchar-

se como un réquiem profano dedicado a su amigo muerto. La condición luctuosa de la obra no está solamente en sus orígenes sino también en la partitura: hay también un recato fúnebre en el motivo ascético que presenta el corno inglés, pasa luego a la flauta y se generaliza por fin a toda la orquesta. Ningún resto serrano o ibérico queda aquí: la tierra de Castro no es el suelo patrio sino la tierra común, que a todos iguala. La búsqueda de un nacionalismo no telúrico se escucha asimismo en AMO (1982), de Virtú Maragno, ejemplo de la disolución de toda forma de localismo. Posiblemente, Maragno habrá aprendido eso de su maestro Luis Gianneo. Las obras de Gianneo suelen tender ya a la abstracción. Incluso en *Obertura para una comedia infantil* (1937), de carácter más bien ligero, se advierte una homorritmia que, como observó el musicólogo Omar Corrado, pone esa pieza del lado de la modernidad en su vertiente maquinista.

La temprana *Variaciones para orquesta* (1962) de Gerardo Gandini pertenece a otro mundo. Su punto de partida es una se-

rie. Dominan las variaciones tímbricas y, en general, la expresividad remite enteramente a la poética del grupo de Viena. Esta obra tiene también una pequeña historia, quizás algo exagerada pero no por eso menos significativa. Cuando, a instancias de Ginastera, la obra se estrenó hacia 1965 en Washington junto con otra de Antonio Tauriello, un crítico del *Washington Post* escribió que encontrarle sentido a esa música era como encontrar una vaca en un cuadro de Piet Mondrian. En ese mismo viaje, Gandini acababa de comprar un libro con reproducciones de la primera época de Mondrian, profusa en paisajes holandeses con, precisamente, vacas. A su modo, la anécdota ronda también, aunque indirectamente, las cuestiones del nacionalismo: los grados de figuración, la aceptación o el desdén de la mimesis.

Pablo Gianera

## Luis Gorelik

[www.luisgorelik.com](http://www.luisgorelik.com)

La Plata, Argentina (1963). Estudió con Pedro I. Calderón y Mendi Rodan. Graduado con excelencia en la Academia de Música Rubin (Jerusalem). Director de la Orquesta Filarmónica de Mendoza (1985-1988), Haifa Symphony (Israel, 1991-1993), Ashdod Chamber Orchestra (Israel, 1994-1999), Sinfónica de Concepción (Chile, 2000-2007), Sinfónica de Salta (Argentina, 2007-2010) y actual Director de la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos, en Argentina.

Ha dirigido producciones de ópera y ballet en Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Nacional Serbio, Teatro Municipal de San Pablo, Teatro Municipal de Santiago y Teatro Argentino de La Plata, entre otros. Como director sinfónico, se destacan sus presentaciones al frente de la Orquesta Filarmónica de Israel, Sinfónica Nacional de Islandia, Filarmónica de Buenos Aires, Sinfónica Nacional de México, Filarmónica de Bogotá, Sinfónica Nacional de Colombia, Sinfónica de Chile y su perma-

nente vinculación con la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina desde 1994, además de otras presentaciones en más de 50 orquestas de 20 países del mundo.

Junto a la Orquesta Sinfónica de Salta, ha llevado conciertos a escenarios no convencionales en localidades como San Antonio de los Cobres, Cachi, Tartagal, Cafayate además de una histórica presentación en el penal de Villa las Rosas.

Ha sido distinguido con el Premio a la Música, otorgado por el Presidente de Chile, Dn Ricardo Lagos (Chile, 2004), Premio de Arte y Cultura, Medalla Claudio Arrau (Ministerio de Cultura de Chile, 2005), y Premio Konex, Diploma al Mérito, como director de orquesta destacado de la década (Buenos Aires, 2009).

## Orquesta Sinfónica de Salta

[www.ossalta.com](http://www.ossalta.com)

El Gobierno de la Provincia de Salta crea en el año 2000 la Orquesta Sinfónica de Salta como órgano dependiente del Instituto de Música y Danza de la provincia.

Por concurso internacional se seleccionó a sus integrantes, provenientes de más de 10 países. Realiza conciertos regulares en el Teatro Provincial de Salta con artistas nacionales e internacionales entre los que se destacaron, Martha Argerich, Bruno Gelber, Eduardo Falú, Dino Saluzzi, Horacio Lavandera, Alexander Hulshoff, Gabriela Montero y Alberto Lysy.

Por política institucional se presenta en escenarios alternativos y en diferentes municipios de la provincia, como San Antonio de los Cobres, Cachi, Tartagal, etc., además de giras nacionales (Buenos Aires, Bariloche, Ushuaia, Resistencia). En 2009 se presentó en el Penal de Villa las Rosas (Salta).

Su director elegido por concurso internacional para el período 2007-2010 ha sido

Luis Gorelik, período en el cual se lograron importantísimos logros artísticos y el reconocimiento de la crítica especializada nacional.



## 200 YEARS OF ARGENTINIAN MUSIC

### The faces of nationalism

The musical nationalisms –especially the argentinian one–, tend to confuse territorial property with poetic and ideology with identity. Right there, where Austro-German, Italian and French traditions are the central, the musical nationalisms are some kind of outskirts phenomenon. However, the recovery of vernacular popular cultures –core of artistic nationalisms– came from the centre: it was in Germany where the first collections of popular poetry were made (the most remarkable was *Des Knaben Wunderhorn*, the collection of poems assembled, and partially invented, by Achim von Arnim and Clemens Brentano which Gustav Mahler would use later for his cycle of songs) and the programme of popular poetry was designed.

There was a prefiguration in the writers of *Sturm und Drang*, the German movement which anticipated Romanticism. The legitimization of poetry and popular song made by Johann Gottfried Herder by the end of XVIII Century (*Volklied*) cleared the way to the irruption of nationalisms. But the later interest of Béla Bartók in Hungarian country music aimed to find an antidote to the XIX century Romanticism, that because of the overflowing had turned bloodless.

“With a high degree of primitivism, but never simplicity –he wrote–, country music is the ideal starting point

for a musical rebirth and it is the best master of composer.” In this passage, Bartók attributes nationalism the restricted use of working with folk origin materials, but the reference to “rebirth” is double-edged: as with literature before, the review and sometimes the discovery of a national past can also be an indirect criticism of present time.

On a sharp and insidious footnote of *Philosophy of Modern Music*, philosopher Theodor W. Adorno found in Eastern Europe music the latent criticism that brought it closer to the Vienna School: “We can think of the extraterritorial art –but magnificent in its consequence– of Jana ek and also of a lot of Bartók that, of course, despite the folk tendency, it is among the more progressive artistic European music (...) The really extraterritorial music has a distancing effect strength that assimilates it to the avant-garde and not to the nationalist reaction.” The arduous definition of “the national” tends to shape that double face.

In Río de la Plata, German romantic ideas were spread by De L'Allemagne, the smart *vulgate* written in French by Madame de Staël. It is possible to find that first formulation of the pre-romantic aim of Herder in poet Esteban Echeverría and that it belongs –in a wider horizon– to the 1837 Generation ideology inclined to

imagine local inflections to the modernizing tendencies of Europe. Echeverría devoted two texts to the song: the leaflet “*Proyecto de una colección de canciones nacionales*” (“Project of a Collection of National Songs”) and the article “*La Canción*” (“The Song”). The first is a sort of future programme for the development of a collecting of popular melodies, in Thomas Moore and George Thomson way, with the complicity of composer Juan Pedro Esnaola. On the other hand, the second aims directly to the enunciation of a national aesthetic.

It's been a while since the author of *Canciones* (Songs) –which we are publishing– conceived the project of writing Argentinian melodies (...). But to make his work really national and suitable to the title, it was necessary the existence of native tunes, to fit the rhythm of the verses with its metric and its nature, he first began to inquire the nature of many of them that are being sung among us with general applause and found out that all of them were foreign melodies, adapted or bad copies of arias and French or Italian romances, and not the simple fruit of our musical sense (...) Then it was necessary to give up to the attempt, and it became essential to create the poetry and the music at the same time. Echeverría's ultimate intentions should not be over-

looked: since the complete absence of compositions that make justice to its own land, he proposes in a very clear way the creation of a national music through the intersection between the European tradition and the Argentinian popular poetry; that is, acclimatizing the country to the ballroom comfort. Unless some might think Rhine's waters are more prestigious than Río de la Plata's, nothing can be reproached to such a programme. However, it would have to be some years later until another writer justified the appearance of a national imaginary emblema. In his book *El Payador* (1916) Leopoldo Lugones began the canonization of the gaucho, the “hero and civilizer of the Pampa”, that “sea of grass”. What was despicable once, now seems to become essential for a national mythology. Because of his helpful condition the gaucho was useful for rural tasks and for the construction of an imaginary national music. Facing modernization, signs of a pre-industrial, bucolic, country-like past were invented.

Somehow, the link the artist keeps with that invention matches with the three attributes that musicologist Melanie Plesch had detected in the Argentinian musical nationalism: the use, the nostalgia, and the distancing effect. The nostalgia and the distancing effect could not

be separate: nostalgia is a consequence of distance, but if there were no distance and nostalgia, the use would be impossible, since the condition of usefulness was precisely the distance. The melancholic pathos –the “contradictory and romantic background” that for Lugones defined the gaucho– was already in “El Rancho Abandonado” by Alberto Williams, this idiosyncratic evocation of the track (fourth piece from *En la Sierra*, op.32) written by 1890 and usually taken –a bit arbitrarily although not without any justification–, as the birth certificate of the Argentinian musical nationalism. That pathos persists veiled even in a merry piece as the symphonic witticism *Gaucho (with new boots)* (1938) by Gilardo Gilardi.

“Do not make transcriptions of songs and dances, find inspiration in them; do not reproduce the flower, inhale its perfume”, Williams recommended. Some of the pieces of this record –a view of the orchestral music written in Argentina– are ruled by such programme. The phrase by Williams finds an echo, a sarcasm, in a 1937 statement by Carlos López Buchardo regarding his chamber songs: “I have looked for inspiration in folk music, but without being a real folklorist. Most people, when taking popular songs, use to transfer them as they are, harmonizing them or combining them. I didn’t want to

do this [...] I have searched the feeling, the nature, the melodic essence of folklore.” That telluric essentialism, closed to the document, is the one that moulds his symphonic poem *Escenas Argentinas* (1922). It might be interesting to confront that precept oriented to that truly folkloric, for not looking like if it is come from ‘outside’, with the *Suite Argentina para guitarra y cuerdas* by Eduardo Falú, in which the connection between the soloist and the orchestra tends to be mimetic; as if the orchestra couldn’t keep but a subordinate and imitative relationship with the guitar, mark of the popular origin. On the contrary, the *Variaciones concertantes*, op.23 by Alberto Ginastera represent one of the most successful synthesis between the telluric and the European advanced techniques from the ‘50s, but even with its expressive contrasts sometimes (for instance, in the variations IV and VII) the pulse of malambo persists. The popular culture disenchanted the Adamic connection that could be kept with the popular materials. Another forces also showed up in the Argentinian musical landscape: among them Juan Carlos Paz, spreading the Vienna School, the strict condemn to any kind of nationalism. As Jorge Luis Borges’ ideas in literature, Paz seemed to say that the urban and illustrated cosmopolitan was not less Argentinian than the ordinary

gaucho. If we now see tellurism particularly distant, it could be because the culture of the Río de la Plata could no longer think itself as peripheral.

From 1890 generation, as well as Paz, Juan José Castro is one of the possible ways of modernization. *El llanto de las sierras* (1946) was written “in memory of Manuel de Falla, dead in the Sierras de Córdoba” and, strictly speaking, it should be heard as a profane requiem to his dead friend. The mournful condition of the work is not only in its origins but also in the score: there’s also a funeral reserve in the ascetic motif presented by the English horn, then it goes through the flute and, finally, it becomes widespread to all the orchestra. There is no highland or Iberian remain here: Castro’s land is not the homeland but the common land that makes everybody equal. The search of a non-telluric nationalism is heard, as well, en AMO (1982) by Virtú Maragno, an example of dissolution of any form of localism. Maragno may have learnt that from his master Luis Gianneo. Gianneo’s works already tend to abstraction. Even in *Obertura para una comedia infantil* (1937), having some light carácter, a homorhythmic is noticed that, as the musicologist Omar Corrado observed, place this piece along with modernity in his machine-type side.

Early *Variaciones para orquesta* (1962) by Gerardo

Gandini belongs to another world. The starting point is a series. The timbral variations prevail and –in general– the expressiveness refers entirely to the Vienna Group’s poetic. This work also has a little story, perhaps a bit exaggerated but not less significant. When, at the request of Ginastera, the work was premiered in 1965 in Washington along with another work by Antonio Tauriello, a music critic from the Washington Post wrote that finding a sense in that music was like finding a cow in a painting by Piet Mondrian. In the same trip, Gandini had just bought a book with early paintings by Mondrian, profuse in Holland landscapes with, precisely, cows. In its way, the story is also related, though indirectly, to the matters of nationalism: the degrees of representation, the acceptance or the disdain to mimesis.

Pablo Gianera

Traducción Anibal Ponfil

**Luis Gorelik** - [www.luisgorelik.com](http://www.luisgorelik.com)

La Plata, Argentina (1963). He studied with Pedro L. Calderón and Mendi Rodan. Graduate with excellence in the Rubin Academy of Music (Jerusalem). Director of the Orquesta Filarmónica de Mendoza (Mendoza Philharmonic Orchestra), (1985-1988), Haifa Symphony (Israel, 1991-1993), Ashdod Chamber Orchestra (Israel, 1994-1999), Sinfónica de Concepción (Concepción Symphony) (Chile, 2000-2007), Sinfónica de Salta (Salta Symphony) (Argentina, 2007-2010) and current Director of the Orquesta Sinfónica de Entre Ríos (Entre Ríos Symphony Orchestra), Argentina.

He has directed opera and ballet in the Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Nacional Serbio, Teatro Municipal de San Pablo, Teatro Municipal de Santiago y Teatro Argentino de La Plata, among others. As symphony director, his performances with the Orquesta Filarmónica de Israel, Sinfónica Nacional de Islandia, Filarmónica de Buenos Aires, Sinfónica Nacional de México, Filarmónica de Bogotá, Sinfónica Nacional de Colombia, Sinfónica de Chile (Israel Philharmonic, National Symphony of Iceland, Buenos Aires Philharmonic, National Symphony of México, Bogotá Philharmonic, National Symphony of Colombia, Symphony of Chile) stand out and so does his permanent relation with the Sinfónica Nacional de Argentina (National Symphony of Argentina) since 1994. along with performances with more than 50

orchestras of 20 countries of the world. He has performed with the Orquesta Sinfónica of Salta (Symphony Orchestra of Salta) at unconventional stages in places like San Antonio de los Cobres, Cachi, Tartagal, Cafayate besides a historical performance in the prison of Villa Las Rosas. He has been distinguished with Music Prize, awarded by the President of Chile, Dn Ricardo Lagos (Chile, 2004), Art and Culture Prize, Claudio Arrau Medal (Ministry of Culture of Chile, 2005), and Konex Prize, Diploma to the Merit, as outstanding orchestra director of the decade (Buenos Aires, 2009)

**Orquesta Sinfónica de Salta** - [www.ossalta.com](http://www.ossalta.com)

Created in 2000, its members were selected by international contest, coming from more than 10 countries. It realizes regular concerts in the Teatro Provincial de Salta with national and International artists standing out, among them, Martha Argerich, Bruno Gelber, Eduardo Falú, Dino Saluzzi, Horacio Lavandera, Alexander Hulshoff, Gabriela Montero and Alberto Lysy. According to its institutional policy it performs in alternative stages and in different municipalities of the province. In 2009 it performed in the Prison of Villa Las Rosas (Salta). Its director chosen by international contest to the period 2007-2010 has been Luis Gorelik, period with very important artistic achievements and the recognition of the specializing national critic.

## 200 JAHRE ARGENTINISCHE MUSIK

### Die Gesichter des Nationalismus

Musikalische Nationalismen neigen dazu, Dichtung, Ideologie und Identität als territoriales Eigentum zu betrachten – so auch besonders der argentinische Nationalismus. Dort wo österreichisch-deutsche, italienische und französische Traditionen bestimmend sind, sind musikalische Nationalismen eher eine Randerscheinung. Dennoch wurde gerade dort die Wiedergeburt der einheimischen Volkskulturen als ein Kernelement der künstlerischen Nationalismen gefeiert. Die ersten Volksliedersammlungen erschienen in Deutschland (die bekannteste davon ist die von Clemens Brentano und Achim von Arnim veröffentlichte Sammlung Des Knaben Wunderhorn, die Gustav Mahler viel später für seinen Liederzyklus vertonte).

Eine erste Vorankündigung zeigt sich bei den Dichtern des Sturm und Drang, der die spätere Romantik vorwegnahm. Die Legitimation des Volksliedes von Johann Gottfried Herder Ende des 18. Jahrhunderts ebnete aufkommenden Nationalismen den Weg. Dagegen zielte das spätere Interesse Béla Bartóks für die ungarische Bauermusik darauf ab, ein Antidot gegen eine Romantik zu finden, die sich im 19. Jahrhundert bereits überlebt hatte. „Mit einem guten Maß am Primitivismus ohne je einfältig zu werden, bildet die Bauermusik den idealen Ausgangspunkt für eine musikalische Wiedergeburt und ist der beste Lehrer des Komponisten“. Damit warf Bartók dem Natio-

nalismus einen verengten Ansatz bei der Arbeit mit volkstümlichem Material vor. Dabei ist die Anspielung auf die „Wiedergeburt“ allerdings ein zweischneidiges Schwert: Wie früher bereits in der Literatur, so kann die Revision und manchmal auch die Entdeckung der nationalen Vergangenheit zugleich auch zu einer indirekten Kritik an der Gegenwart werden. In der treffenden und bohrenden Fußnote seiner Philosophie der neuen Musik fand Theodor W. Adorno in der Musik Osteuropas diese latente Kritik, die sie der zeitgenössischen Wiener Schule annäherte: „Es ist an die exterritoriale, aber in ihrer Konsequenz großartige Kunst Jana eks zu denken und auch an vieles von Bartók, der freilich bei aller folkloristischen Neigung zugleich zur fortgeschrittensten europäischen Kunstmusik zählte. [...] Die wahrhaft exterritoriale Musik, deren Material, selbst als an sich geläufiges, ganz anders organisiert ist als das okzidentale, [hat] eine Kraft der Verfremdung, die sie der Avantgarde gesellt und nicht der nationalistischen Reaktion.“ Die mühsame Definition des „Nationalen“ skizziert diese Doppeldeutigkeit. Am Río de la Plata verbreiteten sich die Vorstellungen der deutschen Romantik dank De l'Allemagne („Über Deutschland“), dem scharfsinnig auf Französisch geschriebenen Buch von Madame de Staël. Der erste vorromantische Anspruch Herders dürfte sich hierzulande bei Esteban Echeverría finden. In einem allgemeineren

Kontext reiht er sich in die Ideen der Generation von 1837 ein, die dazu neigte, sich lokale Modulationen der Modernisierungstendenzen Europas vorzustellen. Echeverría hat dem Lied zwei Texte gewidmet: zum einen den Prospekt "Proyecto de una colección de canciones nacionales" und zum anderen den Beitrag "La canción". Dabei ist der Prospekt eine Art Zukunftsprogramm für die Entwicklung von Volksliedersammlungen nach dem Beispiel von Thomas Moore und George Thomson, ein Unterfangen bei dem der Autor mit der Unterstützung des Komponisten Pedro Esnaola zählte. Der Beitrag „La Canción“ dagegen zielt ohne Umschweife auf die Darlegung einer nationalen Ästhetik ab:

Der Autor der Canciones, die wir nun veröffentlichen, hatte sich bereits vor geraumer Zeit das Ziel gesetzt, einige argentinische Melodien zu schreiben [...] Für ein wahrhaftig nationales Werk allerdings, das seinem Titel auch gerecht werden konnte, waren indigene Weisen erforderlich, mit deren Maß und Charakter sich der Rhythmus der Verse verschmelzen ließ. Erste Forschungen ergaben jedoch, dass zahlreichen Lieder – sie werden bei uns unter allgemeinem Applaus gesungen – allesamt fremden Ursprungs bzw. Bearbeitungen oder schlechte Nachahmungen französischer oder italienischer Arien und Romanzen waren und nicht die schlichte Frucht unseres musikalischen Sinnes [...] So musste denn auf diesen Versuch verzichtet und Dichtung und Musik zugleich geschaffen werden.

Dabei sollte die eigentliche Absicht von Echeverría nicht verkannt werden: Da es keinerlei Compositionen gab, die dem Land, in dem er lebte, gerecht wurden, schlug er unumwunden vor, eine nationale Musik zu schaffen, und zwar an der Schnittstelle europäischer Tradition und argentinischer Volksdichtung; es geht also um die Einbettung des ländlichen Milieus in die Annehmlichkeiten des Salons. Nun kann einem solchen Programm nichts vorgeworfen werden, es sei denn, man stuft das Wasser des Rheins im Ansehen höher ein als das Wasser des La Plata. Dennoch sollten noch einige Jahre vergehen, bis ein anderer Schriftsteller das Aufkommen eines imaginären nationalen Emblems theoretisch untermauerte. Mit seinem Buch *El payador* (1916) leitet Leopoldo Lugones die Sakralisierung des "Gauchos", "Held und Zivilisator der Pampa", diesem "Meer von Gräsern" ein. Was früher geringgeschätzt wurde, scheint jetzt unverzichtbar für eine nationale Mythologie. Sein dienender Status machte den Gaucho zu einer für die Landarbeit und für den Aufbau einer imaginären nationalen Musik gleichermaßen tauglichen Figur. Im Zuge der Modernisierung werden Zeichen einer vorindustriellen, bukolischen, naturfreundlichen Vergangenheit erfunden. Die Bindung des Künstlers zu seiner Erfindung stimmt mit den drei Attributen überein, die die Musikwissenschaftlerin Melanie Plesch bei dem argentinischen musikalischen Nationalismus ausmacht: Verwendung, Nostalgie und Verfremdung. Dabei sind Nostalgie und

Verfremdung im Prinzip untrennbar: die Nostalgie ist die Folge der Entfremdung, gäbe es aber keine Verfremdung und Nostalgie, so wäre eine Verwendung unmöglich, da Voraussetzung für die Nützlichkeit gerade die Verfremdung ist. Der melancholische Pathos (dieser "widersprüchliche und romantische Hintergrund", der in Lugones Auffassung den Gaucho ausmacht) ist bereits in "El rancho abandonado", von Alberto Williams präsent, eine kennzeichnende Beschwörung der Huella (viertes Stück von *En la sierra*, op. 32) gegen 1890 geschrieben, die zwar etwas willkürlich aber doch mit einer gewissen Berechtigung als Geburtsstunde des argentinischen musikalischen Nationalismus gilt. Dieser Pathos besteht, wenn auch verdeckt, sogar in einem Feststück wie der humoristischen Symphonie *Gaucho* (mit neuen Stiefeln) (1938) von Gilardo Gilardi fort. "Schreibt keine Lieder und Tänze um, lasst euch davon inspirieren; reproduziert nicht die Blume, atmet ihr Parfüm ein", empfahl Williams. Ein Teil der hier aufgenommenen Stücke, ein Panorama der in Argentinien geschriebenen Orchestermusik, richtet sich an diesem Programm aus. Der Satz von Williams findet seinen Niederschlag in einer Aussage von Carlos López Buchardo aus dem Jahr 1937 hinsichtlich seiner Kammerlieder: "Ich habe meine Inspiration im Folklore gesucht, ohne jedoch ein eigentlicher Folklorist zu sein. Die meisten Autoren, wenn sie Volksthemen aufgreifen, übertragen sie so wie sie sind, harmonisieren oder kombinieren sie. Ich wollte das nicht tun [...] Ich habe

in der Volksmusik das Gefühl, den Charakter, die melodische Essenz gesucht". Es ist dieser volkstümliche, einem Dokument nahekommende Essenzialismus, der das Wesen der symphonischen Dichtung *Escenas argentinas* (1922) ausmacht. Interessant dürfte es sein, diese darauf ausgerichtete Grundregel, dass das eigentlich Volkstümliche nie so aussehen darf, als komme es von außen, mit Eduardo Falus *Suite Argentina para guitarra y cuerdas* zu konfrontieren, in der die Beziehung zwischen Soloinstrument und Orchester eher mimetisch ist, und zwar so als könne das Orchester lediglich eine untergeordnete und nachahmende Stellung gegenüber der Gitarre, Markenzeichen des Volksursprungs, einnehmen. Dagegen stellen die *Variaciones concertantes* op. 23 von Alberto Ginastera eine der gelungensten Synthesen zwischen dem Volkstümlichen und der fortgeschrittenen europäischen Technik der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts dar. Aber selbst bei seinen expressiven Kontrasten ist zuweilen der Rhythmus des Malambo (zum Beispiel in den Variationen IV und VII) unüberhörbar. Die Massenkultur entzauberte diese erste Berührung mit volkstümlichen Materialien. In der argentinischen Musiklandschaft kommen jetzt auch andere Strömungen auf: Juan Carlos Paz, seine Verbreitung der Wiener Schule, die strenge Verdammung jeglichen Nationalismus seien hier genannt. Im Gleichklang mit den von Jorge Luis Borges in der Literatur verbreiteten Ideen verkündet Paz, der städtische und aufgeklärte

Kosmopolit sei nicht minder Argentinier als der urwüchsige Gaucho. Erscheint uns das tellurische Element gegenwärtig besonders weit weg zu sein, so mag das unter anderem darauf zurückzuführen sein, dass sich die Kultur am Río de la Plata heute nicht mehr als Randkultur verstehen lässt.

Ebenso wie Paz ist auch Juan José Castro ein Vertreter der Generation von 1890 und gehört einer der möglichen Modernisierungsströmungen an. El llanto de las sierras (1946) wurde "in Erinnerung an den in den Sierras de Córdoba verstorbenen Manuel de Falla" geschrieben und sollte eigentlich als ein profanes, seinem toten Freund gewidmetes Requiem verstanden werden. Die Trauermatur des Werkes liegt nicht nur in seinem Ursprung sondern auch in der Partitur: Eine trauernde Stillsamkeit ist auch im asketischen Motiv präsent, zunächst im Englischhorn, setzt sich dann in der Flöte fort, um sich schließlich auf das gesamte Orchester auszudehnen. Hier ist nichts Iberisches oder Berglandschaftliches mehr zu spüren: Castros Land ist nicht der heimatische Boden, sondern das gemeinsame Land, das alle gleich macht. Die Suche nach einem nicht bodenbehaftetem Nationalismus klingt auch in *Virtú* Maragnos AMO (1982) an, in dem sich beispielhaft jede Form von Lokalpatriotismus auflöst. Maragnó dürfte das bei Luis Giannéo, bei dem er studierte, gelernt haben. Die Werke von Giannéo tendieren bereits zur Abstraktion. Die Homorhythmie in seiner eher leichten *Obertura para una comedia*

infantil (1937) erlaubt es, das Stück der maschinell ausgerichteten Moderne zuzuordnen, wie es der Musikwissenschaftler Omar Conrado formuliert.

Gerardo Gandinis frühe *Variaciones para orquesta* (1962) gehören einer anderen Welt an. Ausgangspunkt ist hier eine Serie. Es dominieren Variationen in der Klangfarbe und die Ausdrucksstärke bezieht sich ausschließlich auf die Poetik der Wiener Gruppe. Auch zu diesem Werk gibt es eine vielleicht etwas überzogene, aber darum nicht weniger bezeichnende kleine Geschichte. Als auf Veranlassung von Ginastera das Werk 1965 in Washington zusammen mit einem anderen von Antonio Tauriello aufgeführt wurde, schrieb ein Kritiker der *Washington Post*, der Versuch den Sinn dieser Musik herauszufinden, sei so etwas wie eine Kuh in einem Bild von Piet Mondrian finden zu wollen. Eben auf dieser Reise hatte Gandini einen Bildband mit Reproduktionen aus der ersten Zeit von Mondrian gekauft, in der gerade holländische Landschaften mit Kühen besonders zahlreich waren. Auch bei dieser Anekdote geht es, wenn auch nur indirekt, um Fragen des Nationalismus: Abstufungen der Figuration, Akzeptanz oder Geringschätzung der Mimesis.

Pablo Gianera

Traducción Renate G. Hoffmann

Luis Gorelik - [www.luisgorelik.com](http://www.luisgorelik.com)

La Plata, Argentina (1963). Studierte bei Pedro I. Calderón und Mendi Rodan. Abschluss mit *Suma cum Laude* an der Rubin-Musikakademie in Jerusalem. Dirigent der Philharmonie von Mendoza, Argentinien (1985-1988), der Haifa Symphony, Israel (1991-1993), dem Ashdod Chamber Orchestra, Israel (1994-1999), dem Symphonieorchester von Concepción, Chile (2000-2007) und dem Symphonieorchester Salta, Argentinien (2007-2010). Gegenwärtig Dirigent des Symphonieorchesters von Entre Ríos, Argentinien. Hat u.a. Oper- und Ballettproduktionen am Teatro Colón in Buenos Aires, am Serbischen Nationaltheater, am Staatstheater Sao Paulo, Brasilien, am Staatstheater Santiago, Chile und am Teatro Argentino de La Plata geleitet. Als Dirigent sind besonders seine Aufführungen am Symphonieorchester Israels, am Symphonieorchester von Island, an der Philharmonie von Buenos Aires, am Symphonieorchester von Mexiko, an der Philharmonie von Bogotá, am Symphonieorchester Kolumbiens und dem Symphonieorchester Chiles erwähnenswert. Außerdem sind seine ständige Verbindung zum argentinischen nationalen Symphonieorchester, die seit 1994 besteht, hervorzuheben sowie weitere Auftritte mit 50 Orchestern in 20 Ländern der Welt.

Zusammen mit dem Symphonieorchester von Salta hat Gorelik Konzerte an wenig konventionellen Bühnen und in Ortschaften wie San Antonio de los Cobres, Cachi, Tartagal, Cafayate neben der historischen Au-

fführung im Gefängnis von Villa las Rosas veranstaltet. Auszeichnungen: Musikpreis des chilenischen Präsidiums Ricardo Lagos (Chile 2004) Premio de Arte y Cultura, Claudio-Arrau-Medaille (Bildungsministerium Chile, 2005), Konex-Preis, 2009 zum Direktor des Jahrzehnts gewählt (Buenos Aires, 2009).

Symphonie-Orchester von Salta - [www.ossalta.com](http://www.ossalta.com)

Im Jahre 2000 gegründetes Orchester, dessen Mitglieder aus über 10 Ländern über internationale Ausschreibung eingestellt wurden. Das Orchester veranstaltet im Teatro Provincial von Salta regelmäßig Konzerte mit argentinischen und ausländischen Künstlern. Besonders namhafte Künstler sind Martha Argerich, Bruno Gelber, Eduardo Falú, Dino Saluzzi, Horacio Lavandera, Alexander Hulshoff, Gabriela Montero und Alberto Lysy. Es gehört zu der Politik des Orchesters Konzerte auf alternativen Bühnen und in verschiedenen Gemeinden der Provinz wie San Antonio de los Cobres, Cachi, Tartagal usw. zu veranstalten. Darüber hinaus auch argentinienweite Tourneen (Buenos Aires, Bariloche, Ushuaia, Resistencia). 2009 präsentierte es sich im Gefängnis von Villa las Rosas (Salta). Die Leitung des Orchesters wird öffentlich ausgeschrieben. Im Zeitraum 2007-2010 wurde sie von Luis Gorelik wahrgenommen. In dieser Zeit konnten überaus wichtige künstlerische Erfolge sowie die Anerkennung argentinischer Musikkritiker erzielt werden.

## **AUTORIDADES de la Prov de SALTA**

Gobernador de la Provincia de Salta  
*Dr. Dn. Juan Manuel Urtubey*

Ministro de Turismo y Cultura  
*Lic. Dn. Federico Posadas*

Secretario de Cultura  
*Dr. Dn. César Mariano Ovejero*

Subsecretario de Cultura  
*Dn. Claudio T. Garcia Bes*

## **ORQUESTA SINFÓNICA DE SALTA**

Director: *Luis Gorelik*

### **VIOLINES PRIMEROS**

**Ana Cristina Tarta**, concertmaster  
*Viktor Muradov* (Asistente de concertino)  
*Ángel José Martínez Haza*  
*Alexandre Urushadze*  
*Arturo Bascary*  
*Flavio Mastronardi*  
*Gerardo Solórzano*  
*Irena Urushadze*  
*Iva Jovanovic*  
*Ivanna Lych*  
*Miguel Buchalter*  
*Nicolás Atámpiz*  
*Tatiana Bohorquez*

### **VIOLINES SEGUNDOS**

*Inga Iordanishvili* (Solista)  
*Tetyana Bondarchuk* (Asistente)  
*Belén Hernández*  
*Elías Gonzalo Córdoba*  
*Estefanie Fasce Durán*  
*Gisela Safar Pinkus*  
*Juan Sebastián Castillo*  
*Mariano Raúl Berón*  
*Sabrina Liendro*

### **VIOLAS**

*Tetyana Lárina* (Solista)  
*Ana Bivol* (Asistente)  
*Carolina Muñoz*  
*Gabriela Alejandra Fornillo*  
*Gala Grosman*  
*Germán Osvaldo Duarte*  
*Hernando Mena*  
*Mariel Ivón Leloutre*  
*Mauricio Torres*  
*Tetyana Kozimirova*

### **VIOLONCELLOS**

*Andriy Chorny* (Solista)  
*Eugenio Adrián Bucello* (Asistente)  
*Adrián Bascary*  
*Alfredo Augusto Brito Prenat*  
*Carolina Pineda*  
*Jorge Gaspar González*  
*Juan Ramón Jiménez Peyret*  
*Laura Romina Granata*  
*Martín Alfonso D'Elía*  
*Valeria Constanza Buriek*

### **CONTRABAJOS**

*Nelson David Videla* (Solista)  
*Ángel Rafael Lapadula*  
*Gonzalo Álvarez Castelo*  
*Juan Aguirre Sabao*  
*Marcelo Rafael Sutti*  
*Sebastián Contópulos*

### **FLAUTAS Y PICCOLO**

*Cecilia Ulloque* (Solista)  
*Dante De Simone* (Asistente)  
*Cecilia Borzone* (Piccolo)  
*Julio César Quinteros*

### **OBOES Y CORNO INGLÉS**

*Carlos Emilio López Alonso* (Solista)  
*María Alejandra Barreto* (Asistente)  
*Carlos Javier Neely* (Corno inglés)  
*Saribek Danielián*

### **CLARINETES**

*Juan Eugenio Tiburcio* (Solista)  
*Marcelo Gutiérrez* (Asistente)  
*Fernando Jiménez* (Clarinete bajo)  
*Nelso Leonardo Montero*

## FAGOT Y CONTRAFAGOT

*Farina Morán* (Solista)  
*Facundo Javier Cantero* (Asistente)  
*José Guillermo Medrano* (Contrafagot)  
*Luis Enrique Flexer*

## CORNOS

*Elenko T. Tabakov* (Solista)  
*Domingo Garreña* (Asistente)  
*Federico Guardia*  
*Miguel Ángel Giménez*  
*Pablo Martín Ahumada*  
*Sergio Zelarayán*

## TROMPETAS

*Rubén Luis Albano* (Solista)  
*Juan Pablo Mayor* (Asistente)  
*Adrián Ricardo Ruiz Díaz*  
*Genadiy Beyfeld*

## TROMBONES

*Nicolás Sebastián Iglesias* (Solista)  
*Patricio Bracamonte* (Asistente)  
*Nazareno Cáceres*  
*Gaspar Bueno* (Trombón bajo)

## TUBA

*Christian Alberto Ríos Saavedra* (Solista)

## TIMBALES

*Martín Bonilla* (Solista)  
*Martín Misa* (Asistente)

## PERCUSIÓN

*Sergio Girón* (Asistente)  
*Daniel Fernando Guaymás*  
*Juan Sivila*  
*Sergio Leonardo Giménez*

## ARPA

*Ana Carolina Varvará* (Solista)

## PIANO Y TECLADOS

*Ernesto Javier Anderlini* (Solista)

## PERSONAL DE APOYO

Director asistente: *Jorge Lhez* / Gerente: Lic.  
*Patricio Mainoli* / Administrador artístico: *Javier Kamienski* / Coordinadora de producción: *María Cristina Altobelli de Rial* / Asistente de producción:  
*Delia María Cornejo* / Coordinación de prensa: Lic.  
*Silvina Irrazábal* / Supervisor de personal: *Federico Guillermo Camardelli* / Archivo: *Juan Ramón Jiménez Peyret*, *José Aguirre* y *Yeny Delgado*  
Armadores: *José E. Galera* y *Pedro Mamaní*

[www.ossalta.com](http://www.ossalta.com)

## *Luis Gorelik agradece a:*

Mtro. Miguel Angel Gilardi, Sr. José Santillán  
Sr Fabián Piscitelli, Sr. Ciro Ciliberto,  
Sra Andrea Maragno, Sra. Cecilia Maragno, Sr.  
Gregorio Caro Figueroa, Mtro. Eduardo Falú,  
Prof. Adela Altobelli, Dr. Mariano Ovejero

## *Eduardo Dulitzky agradece muy especialmente a:*

Luis Gorelik, Laura Inchausti y Verónica Dulitzky,  
Mariano Ovejero, a la Orquesta Sinfónica de Salta.  
A Damián Amato, Afo Verde, Alberto Paiaro y  
Rafael Vila, por creer que ésto era posible.

Grabado en el Teatro Provincial, Salta, Argentina en  
Agosto de 2009

Ingeniero de grabación: *Carlos Piriz*

Edición: *Laura Fonzo*

Coordinación A&R *Sony Music*: *Eduardo Dulitzky*

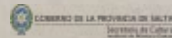
## Fotografía:

*Efrat Balusesky* (Gorelik),  
*Isidoro Zang* (Isaac), *Serge Anton* (Samouil), *Isidoro Zang* (Orq. Sinf. de Salta)

Diseño: *Finx.Duvey* / [www.finxduevy.com](http://www.finxduevy.com)

© 2010 Instituto de Música y Danza de la Provincia de Salta

© 2010 Sony Music Entertainment (Argentina) S.A.





200 AÑOS DE MÚSICA ARGENTINA